MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07195 766 6

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

http://www.archive.org/details/berliozbiographi00coqu

790 c

LES MUSICIENS CÉLÈBRES

BERLIOZ

A LA MÊME LIBRAIRIE

LES MUSICIENS CÉLÈBRES

COLLECTION D'ENSEIGNEMENT ET DE VULGARISATION

Placée sous le Haut Patronage de l'Administration des Beaux-Arts.

Fondée par ÉLIE POIRÉE

DIRECTEUR : M. ANDRÉ PIRRO

Professeur à la Sorbonne.

Chaque volume de format in-8 (21 × 14) contient 128 pages et 12 planches hors texte.

Auber, par Ch. MALHERBE.
Bach, par Th. GÉROLD
Beethoven, par Vincent D'INDY.
Berlioz, par Arthur COQUARD.
Bizet, par Henry GAUTHIER-VILLARS.
Boïeldieu, par Lucien AUGÉ DE LASSUS.
César Franck, par Maurice EMMANUEL.
Chopin, par Élie POIRÉE.
Clavecinistes (Les), par André PIRRO.
Couperin, par A. TESSIER.
Félicien David, par René BRANCOUR.
Debussy, par Charles KŒCHLIN.
Glinka, par M.-D. CALVOCORESSI.
Gluck, par Jean D'UDINE.
Gounod, par P.-L. HILLEMACHER.
Grétry, par Henri de CURZON.
Hændel, par Michel BRENET.
Hérold, par Arthur POUGNI.
Lalo, par Georges SERVIÈRES.
Liszt, par M.-D. CALVOCORESSI.
Lully, par Henri PRUNIÈRES.
Luthistes (Les), par Lionel DE LA LAURENCIE.
Massenet, par Charles BOUVET.
Méhul, par René BRANCOUR.
Mendelssohn, par P. de STŒCKLIN.
Meyerbeer, par Henri DE CURZON.
Mozart, par Camille BELLAIGUE.
Musique Chinoise (La), par L. LALOY.
Musique Grégorienne (La), par Dom Augustin GATARD.
Musique militaire (La), par Michel BRENET.
Musique des Troubadours (La), par Jean BECK.
Offenbach, par René BRANCOUR.
Organistes (Les), par Félix RAUGEL.
Paganini, par J.-G. PROD'HOMME.
Palestrina, par Félix RAUGEL.
Primitifs de la Musique française (Les), par Amédée GASTOUÉ.
Rameau, par Lionel de la LAURENCIE.
Reyer, par Adolphe JULLIEN.
Rossini, par Lionel DAURIAC.
Schubert, par L.-A. BOURGAULT-DUCOUDRAY.
Schumann, par Camille MAUCLAIR.
Smetana, par J. TIERSOT.
Verdi, par Camille BELLAIGUE.
Violonistes (Les), par M. PINCHERLE.
Weber, par Georges SERVIÈRES.

Histoire de la Langue Musicale, par MAURICE EMMANUEL. 2 vol. in-8° avec 683 exemples musicaux . . . 80 fr. (*Ouvrage couronné par l'Institut.*)

Histoire des Instruments de Musique, par René BRANCOUR. 1 vol. in-8°, 16 planches hors texte . . . . . 25 fr. (*Ouvrage couronné par l'Académie française.*)

Le Ballet de Cour en France avant Benserade et Lully, par Henry PRUNIÈRES. 1 vol. in-8°, 16 pl. hors texte, nombreuses notations musicales. 15 fr. (*Ouvrage couronné par l'Institut.*)

Qu'est-ce que la Danse, par Jean D'UDINE. 1 vol. in-8°. 16 planches hors texte. Prix . . . . . 15 fr.

Wagner, par Elie POIRÉE. 1 vol. in-8°, 16 planches hors texte . . . 20 fr.

Essais de Technique et d'Esthétique Musicales. *Le Discours musical. Son principe. Ses formes expressives.* Précédé d'une étude sur *Les Maîtres Chanteurs* de WAGNER, par E. POIRÉE. 1 vol. in-8, 650 notations musicales. Prix . . . . . 30 fr.

La Vie intérieure de Schumann, par Robert PITROU. 1 vol. in-8, 8 pl. hors texte. 20 fr.
Qu'est-ce que la musique, par Jean D'UDINE. 1 vol. in-8, 16 pl. hors texte. . . 15 fr.

LES MUSICIENS CÉLÈBRES

BERLIOZ

PAR

ARTHUR COQUARD

BIOGRAPHIE CRITIQUE

ILLUSTRÉE DE DOUZE PLANCHES HORS TEXTE

PARIS

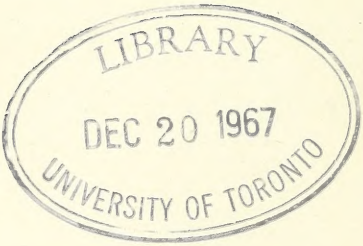
LIBRAIRIE RENOUARD

HENRI LAURENS, ÉDITEUR

6, RUE DE TOURNON (VIe)

Tous droits de traduction, de reproduction réservés
pour tous pays

ML
410
B5C7



BERLIOZ

INTRODUCTION

C'était en 1868, un an environ avant la mort de Berlioz. La Société Chorale d'amateurs, appelée *Société Sainbris*, préparait, pour un prochain concert, l'admirable septuor avec chœurs des *Troyens à Carthage*. A l'une des dernières répétitions, on annonce la visite du maître. Nous commencions à travailler lorsque Berlioz parut Je revois la scène, comme si elle était d'hier. Il s'avance, salue froidement, vient se mettre près de moi — j'étais au premier rang des ténors — et de M. Augustin Cabat, aujourd'hui conseiller à la Cour de Paris. N'étiez-vous pas parmi les basses, Adolphe Jullien, Paul Collin, Arthur Duparc ?... Je vois au piano Adolphe Maton. Je crois bien — sans l'affirmer pourtant — que César Franck tient l'harmonium.

Sans mot dire, Berlioz fait un signe à Guillot de Sainbris, notre chef : la répétition commence. Je ne perds pas de vue ce visage triste, énergique, avec un pli d'amertume au coin de la bouche. Nous chantons.

Profondément ému de la splendeur de cette incomparable scène, j'ai pleine conscience de la grandeur de l'homme. La répétition marche bien : le regard de Berlioz s'illumine. On y lit la conviction, l'enthousiasme. Il sait et il sent que l'œuvre est belle, qu'il peut en être fier, que son nom vivra à travers les siècles, en dépit des injustices de l'heure présente.

Le morceau terminé, il remet son masque d'indifférence, murmure quelques paroles à l'oreille de notre chef et, saluant froidement, s'éloigne sans mot dire.

Je l'ai revu une seconde fois, très peu de temps après, dans un salon où trônait Gounod, étincelant de verve et d'éloquence, entouré d'hommages et d'admirations bruyantes. Berlioz arriva un peu tard. A l'exception des maîtres de la maison, on ne fit guère attention à lui. Un moment même, pendant que Gounod commentait, avec une étonnante poésie et une incroyable abondance d'images, le duo fameux de *Don Juan* : « *La ci darem la mano* », — je l'entends encore et je le vois, murmurant pendant la ritournelle d'orchestre : « Sentez-vous les parfums des orangers ? » — Berlioz resta isolé, dans un coin du petit salon. Seul, peut-être, à l'admirer, en ce milieu brillant et léger, j'étais violemment tenté de l'aborder. Je n'osai pas. Qu'étais-je ?... Un pauvre étudiant... Que pouvais-je lui dire ?... Et pourtant, si j'avais fait le premier pas, j'aurais sûrement trouvé quelqu'un de ces mots vibrants qui vont au cœur. Il aurait senti dans mon jeune enthousiasme, quelque chose de cette flamme qui réchauffe et apporte la vie,

si petit que semble le foyer où elle brille ! J'ai souvent regretté cette occasion perdue !

On a dit de Berlioz que c'est un romantique. J'accorderai qu'il le fut plus que personne, si l'on veut bien me concéder qu'il y eut là plus d'apparence que de réalité, que le travers fut plus de surface que de fond. Aux heures mêmes où s'étalaient avec le plus de violence les folies d'un homme qui a perdu son centre de gravité, sommeillait, impérissable, un esprit lucide, merveilleusement équilibré, essentiellement classique, qui devait survivre aux extravagances extérieures et devenir, après les dévergondages de la jeunesse, le guide suprême de son âge mur, l'inspirateur des ouvrages les plus parfaits.

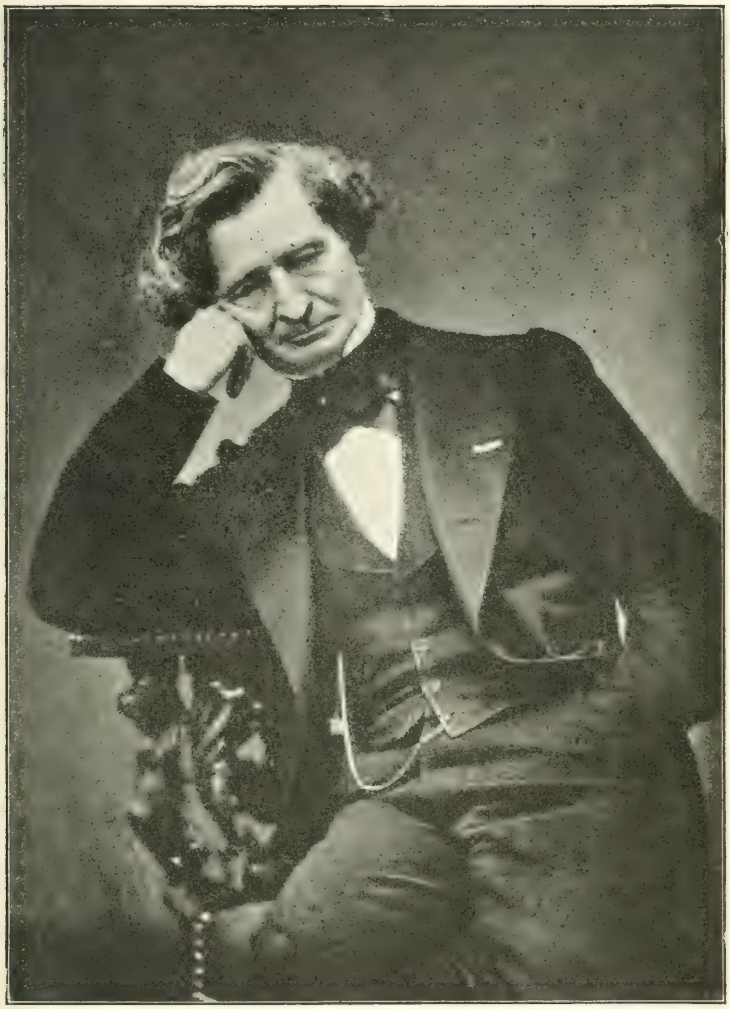
Cette réserve faite — et elle est essentielle, expliquant seule la dualité de cette nature originale, — nous reconnaîtrons sincèrement que, parmi tous les hommes célèbres, artistes ou écrivains, qui arrivent à l'âge d'homme, entre 1820 et 1830, en ces années où s'épanouit cette forme d'art et de littérature si particulière, qu'on a désignée sous le nom de romantisme, Hector Berlioz est celui qui résume le mieux, qui incarne le plus fortement en sa personne les signes essentiels, multiples autant qu'étranges, de ce qu'on est convenu d'appeler le caractère ou le génie romantique. L'amour du *moi*, naïf, inconscient, le besoin, la volonté de souffrir et de crier sa souffrance et son désespoir, l'extravagance des attitudes, le dédain affiché de toute règle et

de tout frein... mais cela de pure surface; une sorte de comédie qu'on joue et qui laisse intactes — ou à peu près — la noblesse et la générosité du cœur ; un masque, qu'on met solennellement, à certaines heures, et qu'on dépose avec la même aisance : voilà ce qu'il importe de ne pas perdre de vue, pour apprécier à leur juste valeur les déclamations et les folies dont nous citerons bientôt d'étonnants spécimens[1].

Avec un tel homme, il faut s'attendre à de continuelles surprises. Il n'est déjà plus ce soir ce qu'il était au matin. Il change en un instant, passant du désespoir le plus violent, de l'idée du suicide, à la froide tranquillité de l'homme qui organise un concert et prépare le succès. Il faut suivre le développement de cette nature étrange et complexe dans l'ouvrage si documenté de M. Adolphe Boschot, auquel j'ai eu fréquemment recours. J'ai parlé de surprises. C'est ainsi qu'à l'heure où il se pose en révolutionnaire, nous le voyons, entre deux révoltes, s'agenouiller devant Gluck et Beethoven, pleurer, avec Virgile, sur les malheurs de Didon.

Chez Berlioz, l'enthousiasme est tel, si excessive cette faculté de voir tout à travers un verre grossissant, qu'il faut se tenir en garde contre ses affirmations. Donne-t-il un concert ? Peu importe que la salle soit vide

[1] Les lecteurs désireux d'étudier le Romantisme consulteront avec intérêt l'ouvrage très remarquable de M. Paul Lasserre : *Le romantisme français, essai sur la révolution dans les sentiments et dans les idées, au XIXe siècle*. C'est une œuvre de passion ardente, un réquisitoire éloquent, excessif. M. Paul Doumic a remis les choses au point, dans une belle étude : *La Pathologie du Romantisme*, publiée dans la *Revue des Deux Mondes* du 15 avril 1907.



Cliche Pierre Petit.

BERLIOZ EN 1863

aux trois quarts ; il la voit pleine. En vain, le public reste froid : Berlioz entend des acclamations frénétiques. « Enthousiasme indescriptible », écrit-il à un ami. Y croit-il ? N'en doutez pas. Quand il prodigue à autrui ce qu'il a en lui de flamme et d'ardeur, il est sincère.

Aussi, malgré tout, à le fréquenter, on l'aime, à le suivre pas à pas, parmi tant de luttes douloureuses, tant d'étranges folies. On l'aime, parce qu'on sent battre un cœur généreux ; on l'aime, parce qu'il est capable de se donner à une grande idée, de se sacrifier à l'occasion ; on l'aime, parce qu'il a beaucoup aimé, et aussi parce qu'il a beaucoup souffert... car, à côté du désespoir conventionnel et purement factice, nous découvrons la douleur intime et profonde. N'a-t-il pas cruellement souffert d'être méconnu — du moins en France — d'assister au triomphe bruyant d'artistes dont il mesurait l'infériorité ? Cette douleur, qui ne peut s'étaler au dehors, est une des plus amères que connaisse l'âme d'un artiste. Je sais bien qu'on me citera l'exemple d'un Mozart, dont aucune épreuve n'altère la sérénité, d'un César Franck qui, toute sa vie, domine l'adversité et demeure radieux à travers les dédains et les mépris. Mais en trouve-t-on beaucoup, dans l'histoire, de ces *angéliques*, qui semblent planer au-dessus de nos misères ? Et encore faut-il s'entendre ! Ils ont dominé l'épreuve, et, chez eux, la résignation et la paix ont recouvert l'intime douleur, j'en conviens. Mais est-ce à dire qu'ils n'aient pas souffert, parfois cruellement ? Et comment veut-on qu'un

Berlioz, qui n'avait rien de la patience d'un Franck, n'ait pas cruellement ressenti l'injustice et la légèreté de ses contemporains? Ceux-là me comprendront qui ont pu lire sur ce visage émacié et douloureux des dernières années.

I

L'ENFANCE ET LA PREMIÈRE JEUNESSE

Le 11 décembre 1803, à la Côte Saint-André, petite ville de l'Isère, naquit Hector Berlioz. Ses parents, de bonne bourgeoisie, — le père était médecin à la Côte — n'avaient rien d'artistique, et il faudrait une dose de bonne volonté plus qu'ordinaire pour découvrir, dans l'ascendance du grand musicien, le germe de son génie. Reconnaissons simplement que du docteur Louis Berlioz, son père, homme précis et posé, il tient cet esprit de méthode qui jamais ne l'abandonne et lui permet d'organiser sa vie, ses campagnes multiples — les lointaines expéditions, aussi bien que les concerts qu'il donne à ses frais, dès les années de conservatoire — avec une entente et un sens pratiques, bien rares chez un artiste, et qui, chez Hector, peuvent sembler, tout d'abord, en contradiction avec sa nature fougueuse et peu pondérée. A sa mère, passionnée jusqu'à l'exaltation, il doit ses emportements, cette frénésie romantique, qui, à certaines heures, l'entraîne aux excès les plus insensés... jusqu'au moment où, brusquement, le bon sens pater-

nel l'arrête et le remet, à notre grande surprise, dans le chemin pratique. Ce dualisme, extrêmement curieux, qui crée, en Hector Berlioz, deux hommes si dissemblables, trouve peut-être son explication dans les natures opposées du père et de la mère.

Écolier, Hector fait de bonnes études littéraires, d'abord au petit séminaire de sa ville natale, puis sous le toit paternel, où son père, érudit et lettré, le dirige avec zèle et intelligence. Notons que, tout jeune, il s'éprend de Virgile et ne peut lire, sans une profonde émotion, le récit des infortunes de Didon — émotion qui, longtemps après, devait faire éclore l'un des chefs-d'œuvre du maître.

Il n'est pas douteux que la passion pour la musique se soit fait jour dès les années d'adolescence. Mais, dans ce milieu peu artistique, elle a peine à se développer. Qui croirait qu'alors il n'y avait pas un seul piano, à la Côte Saint-André, ville de quatre mille âmes?... Faute de mieux, l'enfant se jette sur les instruments qu'il trouve à sa portée... Ce fut, tout d'abord, une guitare, puis une flûte... Celui qui, plus tard, devait être le grand apôtre de l'instrumentation moderne et le créateur de tant de sonorités nouvelles, Berlioz commençant par la guitare... quelle ironie du sort ! A seize ans, il met la main sur un Traité d'Harmonie de Catel, qu'il trouve ennuyeux, et bientôt après sur le fameux ouvrage de Rameau, *Traité de l'Harmonie, réduite à son principe naturel,* qui ne paraît pas l'avoir intéressé davantage. Cela ne l'empêche pas d'écrire un

Quintette pour 2 violons, alto, violoncelle et flûte — essai d'écolier, dont il ne gardera rien plus tard.

En 1821, à dix-huit ans, le voilà bachelier ès lettres. Il faut qu'il choisisse une carrière — Choisir? Non pas. Sa famille a décidé de son avenir : il sera médecin et succédera à son père. Il arrive à Paris, en compagnie d'un cousin, Alphonse Robert : tous deux étudiants, mais d'ardeur bien inégale. La première année se passe tant bien que mal : il suit à peu près les cours et fréquente les amphithéâtres, avec moins de plaisir pourtant que les leçons de M. Andrieux, au Collège de France. Ai-je besoin de dire qu'il va de temps en temps à l'Opéra — le plus souvent que sa bourse le lui permet? Sa famille lui fait une pension très suffisante. L'un des premiers ouvrages qui lui font grande impression c'est la *Stratonice* de Méhul. L'air fameux : « *Versez tous vos chagrins dans le sein paternel* » le bouleverse. L'Opéra c'est, pour l'étudiant malgré lui, le lieu de perdition. Il devrait le fuir... et voici que, par une coïncidence vraiment fatale, à la suite de troubles sérieux, l'École de Médecine est fermée pendant de longs mois. Que faire... sinon de la musique, de la littérature, tout ce qui peut contribuer à faire prendre en horreur l'amphithéâtre et les tristes salles de l'École?... On va juger, par un fait, par une phrase, de l'état d'esprit du jeune Hector, du chemin parcouru en ces quelques mois.

Un jour, le 21 août 1822, il arrive chez lui, dans un état extraordinaire... Mais laissons-lui la parole :

« Mes genoux commencent à trembler, mes dents à

claquer ; pouvant à peine me soutenir, saisi d'une sorte de vertige.

— Qu'as-tu, me dit Robert, en me voyant rentrer tout défait et mon mouchoir devant le nez... Es-tu tombé? Tu saignes?... Qu'est-il arrivé?... Parle donc!

— On joue... on joue... ce soir... *Iphi... Iphigénie en Tauride.*

— Ah!...

Et nous restâmes, tous les deux muets, étourdis, suffoqués, anéantis, à l'idée que nous allions le soir même voir le chef-d'œuvre de Gluck. »

Que nous voilà loin de l'École de Médecine! Et comment s'étonner si, tout ignorant qu'il soit des lois de la musique, Hector commence à aborder des œuvres d'une certaine importance. Il met en musique un *Chant Élégiaque* de Millevoye, « l'*Arabe au Tombeau de son Coursier* » qu'il décore du nom de Cantate, et le montre à un élève du Conservatoire, de ses amis, qui est de la classe de Le Sueur, compositeur renommé, membre de l'Institut. Le camarade ahuri l'entraîne chez son maître à qui l'on soumet l'ébauche de l'étudiant... « Vous ne savez rien, dit Le Sueur, mais il y a là quelque chose. » Et voilà comment, à dix-neuf ans, le jeune Berlioz, toujours étudiant en médecine, commence à se dire « Élève du chevalier Le Sueur », le maître lui ayant promis de le prendre à sa classe, dès que Gérono, le camarade, l'aura suffisamment débrouillé.

Dès lors, les ébauches se succèdent. Voici venir un air avec orchestre, qu'il rêve de faire chanter par Dérivis,

la basse célèbre. Mais où placer cette page de débutant ? Où trouver le point d'appui qui lui est nécessaire ? Certes, Lesueur commence à s'attacher à cet élève plein d'ardeur, dont il pressent déjà le brillant avenir. Mais Lesueur n'est pas tout-puissant. Que dis-je ? Son influence commence à baisser. Et voici justement une occasion excellente, à ce que trouve le jeune Hector qui ne doute de rien : on annonce une soirée à bénéfice, à l'Opéra. C'est là qu'il faut donner ce grand air de *Béverley*.

A cette époque, au printemps de 1823, il y a un homme qui peut tout. C'est Kreutzer, le compositeur en grande vogue, l'auteur de *Lodoïska*, qu'on donne à l'Opéra-Comique, de la *Mort d'Abel*, qui triomphe à l'Opéra, où il est premier chef d'orchestre. Kreutzer qui a daigné accepter naguère l'hommage de certaine sonate du jeune Beethoven, celui-là est tout-puissant. Grisé par l'espoir, Berlioz prend sa meilleure plume et écrit la lettre la plus extraordinaire, la plus folle qu'on puisse imaginer. Qu'on songe, avant de la lire, que Berlioz n'a pas vingt ans. qu'il est le romantique par excellence, qu'il n'a près de lui personne pour le guider ! Voici cette folle épître :

« Oh ! génie !

Je succombe ! Je meurs ! Les larmes m'étouffent ! La *Mort d'Abel !* Dieux !

Quel infâme public ! Il ne sent rien ! Que faut-il donc pour l'émouvoir ?

O génie ! Et que ferai-je, moi, si un jour ma musique peint les passions !

MAISON NATALE DE BERLIOZ, A LA CÔTE SAINT-ANDRÉ, 83, RUE NATIONALE

On ne me comprendra pas...

Sublime, déchirant, pathétique !

Ah ! je n'en puis plus : il faut que j'écrive ! A qui écrirai-je ? Au génie ?... Non, je n'ose pas.

C'est à l'homme, c'est à Kreutzer... Il se moquera de moi... Ça m'est égal... Je mourrais, si je me taisais...

Si la plume ne me tombait des mains, je ne finirais pas.

Ah ! Génie ! ! ! »

Et dans un post-scriptum, il demandait un rendez-vous... Kreutzer ne daigne pas répondre et le grand air ne figure pas au programme.

Avons-nous tort de dire que jamais le romantisme n'atteignit à de telles extravagances et qu'à cette époque de sa vie Berlioz en est vraiment l'expression suprême, le type achevé ?

II

LES PREMIÈRES ŒUVRES

Cependant les cours de l'Ecole de Médecine avaient repris. Voilà qui ne touche guère Hector, qui ne les suit plus qu'en amateur. Il est résolu — sans l'avouer encore — à tout braver, si résolu que, non content de suivre assidûment la classe de Le Sueur, il se fait chroniqueur, sentant, avec son instinct pratique, que le critique pourra servir puissamment le compositeur. Il donne son premier article au *Corsaire*, *Journal des spectacles*. C'est déjà une profession de foi : il se porte champion de la tragédie lyrique française contre le Rossinisme menaçant.

« Qui pourrait nier, dit-il, que tous les opéras de Rossini, pris ensemble, ne sauraient supporter la comparaison avec une ligne de récitatifs de Gluck, trois mesures de chant de Mozart ou de Spontini, et le moindre chœur de Lesueur? »

L'idée, juste en elle-même, était rendue avec une exagération regrettable.

A la même époque — à peine âgé de vingt ans — il imagine d'écrire un oratorio sur le *Passage de la mer Rouge*, sous l'influence directe de l'esthétique si curieuse et, avouons-le, si bizarre de son maître le chevalier Le Sueur. La musique *descriptive*, *imitative* et *particulière*, suivant l'expression étrange de l'auteur des *Bardes*, la nécessité d'un *programme*, commentaire indispensable de toute musique, telle était la thèse que soutenait alors le chevalier Le Sueur. Qu'elle répondît aux secrètes aspirations, au tempérament propre de Berlioz, on n'en saurait douter, si l'on considère à quel point il la fit sienne et que les œuvres de sa pleine maturité en demeurent pénétrées, à l'égal des essais informes dont nous parlons en ce moment. Cette thèse a une telle importance que nous nous proposons de l'étudier ultérieurement, quand nous examinerons l'œuvre du maître.

Revenant au *Passage de la mer Rouge*, notons que le jeune Hector, séduit déjà par le mirage de ces exécutions grandioses — *Babyloniennes*, *Ninivites*, comme il se plaisait à dire — annonce à son père qu'il est à la veille d'un grand jour, que son Oratorio va être inter-

prêté par deux cents musiciens, sous la conduite de Valentino, chef d'orchestre de l'Opéra. La nouvelle était pour le moins prématurée. Il est vrai qu'on se mit à l'œuvre ; mais tout alla de travers. Au lieu d'une armée de deux cents artistes, mettez qu'il parvient à réunir une douzaine d'instrumentistes et une vingtaine de choristes, les enfants de chœur compris. Valentino fait la grimace. On commence néanmoins : les parties sont criblées de fautes. Impatienté, Valentino s'échappe. Triste tentative dont souffrit fort l'amour-propre de Berlioz, mais à laquelle le docteur Louis n'attacha pas la moindre importance, apprenant presque au même moment qu'Hector venait de passer avec succès son examen de bachelier ès sciences physiques. C'était, aux yeux du père, un pas nouveau et décisif vers la carrière médicale. La folie artistique s'en irait, avec la maturité, comme une extravagance de jeunesse.

Dès qu'Hector arriva à la Côte Saint-André, pour prendre quelques vacances, le docteur perdit toutes ses illusions. Les conciliabules se succèdent, orageux parfois : le jeune homme est irréductible. La mère, à son tour, livre bataille : elle est plus tenace, plus violente — au besoin, tragique. Ne va-t-elle pas jusqu'à menacer de sa malédiction ? Il paraît bien qu'elle n'a pas reculé devant cette douloureuse extrémité. Que faire ? Hector prend la fuite, emportant, du moins, le consentement tacite de son père qui, avec un grand sens pratique, a compris qu'il y a des limites à la résistance.

Le jeune Berlioz se réinstalle à Paris, s'estimant à peu

près heureux de cette liberté conquise... Mais, sous la pression de Mme Berlioz, le docteur revient à la charge.

Cette femme de nature exaltée, imbue au surplus des idées de son temps — idées qui avaient leur source dans le jansénisme — n'admettait pas que son fils pût travailler pour le théâtre. Nouvelle Clotilde, elle eût dit volontiers : « Plutôt mort que tondu ! »

Est-ce par hasard ou par diplomatie et pour désarmer sa mère ? Si c'est un hasard, il est singulièrement heureux. Voici qu'Hector se met à écrire... une messe ! Et cette fois, éclairé par l'aventure du *Passage de la mer Rouge*, il prendra mieux ses mesures. Il veut frapper un grand coup. Il aura une exécution magnifique... un peu moins babylonienne, peut-être, mais sûre et soignée. Le sens pratique a repris le dessus. Mais comment s'en tirer ! La pension que lui sert son père — très suffisante pour vivre — n'est pas pour faire face aux dépenses de grandes exécutions musicales avec chœurs et orchestre. Demander un supplément à sa famille ? C'est la guerre. Il trouve sur son chemin un ami qui, spontanément, lui prête 1 200 francs. Hector est sauvé ! : il réunit tout son monde et commence ses répétitions.

Admirons ici la rare habileté de l'homme qui s'entend à préparer le succès, à organiser la réclame. Je constate la chose, sans blâmer l'artiste. L'histoire nous montre que certains — et des plus grands — ont excellé en ces manœuvre, à commencer par l'auteur d'*Iphigénie en Aulide* qui fut un tacticien de première force.

Berlioz court les journaux : partout il s'impose, à force de ténacité et d'éloquence. Comment résister à ce jeune homme qui porte en ses yeux la foi et annonce le triomphe prochain. Il obtient des annonces ; on lui promet même des comptes rendus. Quand tout est prêt, il livre bataille. C'est le 10 juillet 1825 — Hector ne sait rien encore de son art ! — que l'église Saint-Roch accueille le premier grand ouvrage de celui qui bientôt sera un maître.

Il ne sait rien, ai-je dit... et le doute n'est pas permis. Mais encore faut-il ajouter que, de cette œuvre qui a disparu, quelque chose est resté, qu'il a repris, remanié et porté ailleurs. L'*Iterum Venturus est* du *Credo* où le jeune audacieux faisait éclater trompettes et cors, trombones et timbales, est devenu, plus tard, le fameux *Tuba mirum* du *Requiem* que nous retrouverons bientôt sur notre chemin.

Si nous en croyons le jeune et bouillant auteur, l'effet fut formidable. Que l'église ait tremblé sur ses bases au final du *Judicare vivos et mortuos*, où, parmi les hurlements des cuivres et le tonnerre des timbales, retentit un terrible coup de tam-tam, je le crois sans peine. N'était-ce pas l'éveil du génie décoratif de Berlioz la première explosion de cette ardeur, de ce besoin de sonorités éclatantes qui devait le poursuivre, toute sa vie ? Que le chevalier Le Sueur qui assista, à ce brillant début, en ait été ravi, je le crois encore : son imagination inquiète, ce besoin de nouveauté qui le tourmentait et que n'avait pu réaliser son génie incomplet — chrysalide

condamnée à ne jamais briser la coque fatale qui l'emprisonne — trouvaient en cet élève extraordinaire l'espoir de l'épanouissement suprême. Il pouvait en être jaloux. Cœur généreux et très noble, il s'en réjouit. Au sortir de l'église, il dit à Berlioz le mot décisif : « Vous ne serez ni médecin, ni apothicaire, mais un grand musicien : vous avez du génie ; je vous le dis, parce que c'est vrai. »

Trop souvent, il nous faut mettre en doute les affirmations de Berlioz, victime de ses illusions et de la « folle du logis ». Le mot est si vraisemblable, cette fois, qu'il a dû être dit — ou quelque chose d'analogue. Pour le maître, aussi bien que pour l'élève, on a plaisir à l'enregistrer.

Nous pouvons maintenant nous donner le malin plaisir de reproduire quelques lignes du compte rendu de ce *Corsaire*, où écrivait Berlioz. On va voir qu'elles sont très significatives :

« Ce brillant début de M. Berlioz a produit le plus grand effet... Le *crescendo* du Kyrie n'est pas d'un élève ; il est d'un grand maître... L'effet colossal et terrible du dernier chœur du *Credo* dénote des dispositions extraordinaires pour la grande musique tragique. »

Et nous attirons l'attention sur les dernières lignes qui sont comme une profession de foi : *On voit que ce jeune et bouillant compositeur écoute plus ses inspirations que les règles étroites du contrepoint, de la fugue et nous ne saurions assez l'en féliciter.*

Ainsi Berlioz écolier est déjà l'ennemi de la fugue, que, toute sa vie, il poursuivra de ses sarcasmes.

Le bruit du triomphe parvint à la Côte Saint-André. Il y causa un plaisir que ne tarda pas à troubler la découverte de cette dette de 1 200 francs. La famille jugea que c'était beaucoup d'argent pour un peu de fumée. Elle paya, mais en menaçant de couper les vivres, et Hector dut faire amende honorable.

Comment va-t-il se tirer d'affaire, en attendant qu'il trouve le secret de livrer une nouvelle bataille, de frapper un nouveau coup ?

De tempérament combatif, il reprend la plume de critique et attaque hardiment Castil-Blaze l'arrangeur, disons le dérangeur des opéras de Weber, qui du noble Freyschütz a fait un *Robin des Bois* mutilé, étriqué et qui, par un nouveau sacrilège, prétend changer *Euryanthe* en une *Forêt de Sénart*, abominable pot-pourri où s'étalaient, à côté de la musique de Weber, des fragments empruntés à des musiciens de tous les pays, Français, Italiens et Allemands ! « Ruine, destruction, fin totale de l'art... Crime ridicule... » crie Berlioz, avec raison ! Et, pendant ce temps, il patiente, son père envoyant régulièrement la pension qui lui permet de vivre.

Passons sur la *Révolution Grecque*, qui ne laissa aucune trace et arrivons à l'époque où Hector Berlioz, écolier plus assidu, va tenter la conquête — qui pour lui, sera particulièrement difficile — du Grand Prix de Rome. La première fois qu'il se présente, il est écarté à l'examen préparatoire, n'étant pas même jugé digne de concourir. Le docteur, à cette nouvelle, annonce la sup-

pression de la pension. C'est en vain que Le Sueur intervient, se portant fort de l'avenir de son élève. Le père tient bon. Hector est contraint de revenir à la Côte Saint-André. On devine les luttes quotidiennes entre le jeune homme irréductible et le père irrité de l'insuccès et soutenu par la mère, que la maladie a rendue plus intraitable encore. Qui cédera ? Le père, comme toujours, en pareil cas. — « Pars ! dit-il un matin, à son fils. — Fais de la musique, puisque c'est ta vie... mais ne dis rien à ta mère, pour nous éviter des scènes pénibles. » En résumé, le docteur accordait à son fils une ou deux années pour faire ses preuves. C'était tout ce que demandait Hector.

Des preuves ? Il allait en donner promptement, non pas, il est vrai, celles qu'attendait le bon docteur, d'immédiats succès d'école, mais quelque chose de mieux, la première éclosion des œuvres durables. Nous voyons, en effet, apparaître un titre qui a survécu aux jeunes espérances, celui des *Francs Juges*. Ce n'est pas qu'il faille s'arrêter à l'opéra prétentieux et vide élaboré par un ami d'Hector, poète médiocre. Mais, de cette nouvelle tentative, deux pages devaient se détacher et traverser les siècles ; tout d'abord l'Ouverture, puis certaine *Marche lugubre* qui, plus ou moins remaniée, allait bientôt devenir la célèbre *Marche au Supplice* de la *Symphonie fantastique*.

Voici qu'un nouveau coup de tonnerre éclate dans le ciel du jeune musicien. Le docteur apprend que la fameuse Messe de Saint-Roch a laissé, derrière elle, une

dette de quelques centaines de francs, dont on lui a fait mystère. Il se fâche, cette fois, paie de suite, mais supprime sans discussion la pension mensuelle. Disons à son excuse que le digne homme avait, à ce moment, de gros ennuis politiques à la Côte. Il se flattait sans doute que son fils allait capituler et revenir, l'oreille basse, au pays natal. C'était mal le connaître. Il resta, cherchant, pour vivre, à donner des leçons de guitare.

Alors commence pour Hector une vie de rudes privations et nous apprenons qu'il passa le premier jour de l'année 1827 en tête-à-tête avec un verre d'eau et du pain sec. C'est alors que, pour ne pas mourir de faim, il dut accepter un emploi de choriste, non pas dans un grand théâtre de musique, mais aux *Nouveautés*. Chaque soir, il dut chanter, à raison de 50 francs par mois, le *Jeu de cache-cache*, le *Coureur de Veuves* et autres inepties... 50 francs, c'était l'aisance pour qui prétendait vivre avec 30 francs ! Aussi se vante-t-il de se payer, le jour de Pâques, un chapon d'un franc cinquante.

Au cours de cette vie nouvelle, nous le voyons suivre, le jour, les classes de Le Sueur et de Reicha, tandis que le soir, il fait son métier de choriste. Mais, toujours pratique, jusque dans l'héroïsme, il lance à sa jeune sœur Adèle des lettres habiles, destinées à attendrir sa famille. Il y fait allusion à certain voyage « au pays d'où personne ne revient ».

La meilleure des plaidoiries c'était de conquérir le Prix de Rome. Hector entre de nouveau en lutte et cette fois, en 1827, il réussit l'épreuve préparatoire et

est admis à concourir. Le voilà en loge avec un *Orphée déchiré par les Bacchantes*. Il est content. Son sujet l'intéresse. Il termine sa partition par une Bacchanale sur laquelle il compte beaucoup. Quels sont ses juges ? Il est piquant de les nommer : Cherubini, Paer, Berton, Le Sueur, Catel et Boieldieu.

A la lecture au piano, l'impression fut mauvaise. La Bacchanale, où sans doute Berlioz prodiguait déjà les richesses et les combinaisons hardies de sa merveilleuse orchestration, plongea le jury dans la stupeur. L'élève Berlioz n'obtint pas la moindre mention. Après l'accès de fureur du premier moment, Hector, cette fois, éprouva un profond découragement qui bientôt aboutit à une véritable maladie. Il n'en fallait pas tant pour toucher les parents qui rétablirent la pension. C'était l'espoir qui revenait, la joie et, avec la joie, l'inspiration. Vaincu, repoussé par l'Académie, il reprend ses *Francs Juges*, écrit l'ouverture de *Waverley* — encore un nom qui va vivre. Et, à dater de ce jour, presque tout ce qui va sortir de cette plume d'écolier, qu'on juge encore indigne du « Prix d'excellence musicale », aura le don de vie, l'originalité, la marque du génie.

Mais voici l'heure du coup de foudre. Le 6 septembre 1827, les acteurs anglais jouent *Hamlet*, à l'Odéon. C'est Kemble, Powers... c'est Harriett Smithson. Double coup de foudre, aurais-je dû dire ! Le génie de Shakspeare l'écrase, bien qu'il ne sache pas un mot d'anglais, et la beauté séduisante de miss Smithson le conquiert. Quelques jours après, il la revoit en Juliette.

C'en est fait. Il montera jusqu'à elle ! Il escaladera les hauteurs où brille son étoile... ou il mourra. Amour d'imagination avant tout, besoin de romanesque et de folie, rêve d'artiste, qui a soif d'un idéal vivant, idéal qu'il quittera, pour y revenir... Mais nous ne suivrons pas le grand romantique à travers ses folies — folies d'un caractère spécial, qui ne lui ôtent rien de sa lucidité, car nous le voyons, en pleine crise, organiser une nouvelle audition de sa Messe, revue et corrigée. Depuis la première audition, à Saint-Roch, il a fait un grand pas : il a un parti. Le jeune musicien a su s'entourer d'un groupe qui s'attache à lui, le suivant partout, l'exaltant, l'imposant. Il est le grand homme de quelques fanatiques — force immense qui ne suffit pas à imposer une médiocrité, mais qui permet au talent de ne pas se laisser étouffer. Et il n'a pas vingt-quatre ans ! Il est encore élève du Conservatoire, prétendant, jusqu'ici malheureux, au Prix de Rome !

Donc il dirige sa messe à Saint-Eustache et, s'il faut l'en croire, avec un succès foudroyant.

III

LES COUPS DE FOUDRE ET LES PREMIERS SUCCÈS

LES HUIT SCÈNES DE FAUST, LA SYMPHONIE FANTASTIQUE ET LE PRIX DE ROME

« Les coups de foudre, écrit quelque part Hector Berlioz, se succèdent quelquefois dans la vie de l'artiste

aussi rapidement que dans ces grandes tempêtes où les nuées gorgées de fluide électrique semblent se renvoyer la foudre et souffler l'ouragan. »

Il venait de recevoir le choc de Shakspeare... et voici que, deux mois après, à travers la traduction de Gérard de Nerval... le génie de Gœthe éclatait à ses yeux... et trois mois plus tard, c'était Beethoven qui lui était révélé ! Les deux premières influences devaient se traduire par ses deux chefs-d'œuvre, celle du poète anglais par *Roméo et Juliette*, celle du grand Allemand par la *Damnation de Faust*.

Jeune et ardent musicien, fou de Schakspeare, de Gœthe, de Beethoven et de... miss Harriett Smithson, tel nous apparaît Hector Berlioz, en 1827-1828. Mais n'oublions pas que tous les emportements de la passion laisseront toujours intact son merveilleux sens pratique. C'est ainsi que nous le voyons, à cette époque, viser un but singulièrement ambitieux et l'atteindre, en dépit d'obstacles en apparence insurmontables. Il s'agit, cette fois d'une histoire d'un haut comique. Ne s'est-il pas mis en tête de donner un grand concert de ses œuvres et d'avoir la salle du Conservatoire ? Il l'aura. Tout d'abord, il la demande à Cherubini qui, pour se débarrasser de l'importun, le renvoie au Surintendant des Beaux-Arts. Admirez son habileté consommée. Le jeune compositeur se met en mouvement ou plutôt lance à l'assaut ses protecteurs — il en a de puissants, son père étant réputé « bien pensant ». Que leur dit-il ? Que Cherubini « l'autorise à demander la salle, donnant ainsi une marque de

l'intérêt qu'il porte à son élève ». Le surintendant accueille favorablement la demande. Ce n'est encore qu'une formule banale. Berlioz le serre de près et insiste pour qu'on fixe un jour. Mis au pied du mur, le ministre renvoie à Cherubini la supplique de l'audacieux élève. Le vieux maître furieux conclut à un refus pour des raisons d'ordre administratif et aussi « dans l'intérêt de M. Berlioz », la saison étant trop avancée.

Réplique du jeune musicien qui, après un début habile, risque un coup droit d'une audace singulière : « Si ma lettre arrive trop tard et que votre détermination soit déjà prise, écrit-il au surintendant, ce sera la seconde fois que vos intentions bienveillantes pour moi auront été paralysées par la volonté d'un *agent subalterne*. » Cherubini, directeur du Conservatoire, glorieux dans le monde entier... qualifié d'agent subalterne ! Le mot était dur. Il porta à fond et le vicomte Sosthène de La Rochefoucauld, surintendant des Beaux-Arts, écrivit sèchement à Cherubini : « Je ne saurais me dispenser d'acquitter une promesse. » Et voilà comment le jeune Berlioz, à vingt-quatre ans et demi, obtenait, pour son premier concert et malgré Cherubini, la salle du Conservatoire.

C'est le 26 mai 1828 qu'il eut lieu. Le programme, exclusivement composé d'œuvres de Berlioz, comprenait l'ouverture de *Waverley*, une *Mélodie pastorale* soli et chœurs, extraits du deuxième acte des *Francs Juges* ; la *Marche religieuse des Mages* et le *Resurrexit*, pour la

première partie. Dans la seconde : l'ouverture des *Francs Juges* et la *Révolution grecque*.

S'il renonce à donner la *Mort d'Orphée*, avec la rutilante Bacchanale, que l'Institut a déclarée inexécutable, c'est qu'on est à la veille du concours de Rome et qu'en homme prudent, il ne veut pas risquer de s'aliéner ses juges... Ajoutons, pour être justes, qu'il avait dû se rendre compte, à une répétition d'orchestre, que le morceau était en vérité d'une exécution très difficile.

Pour piquer la curiosité, déjà très éveillée, Berlioz fait passer des annonces dans la presse. Au *Corsaire*, où il écrit, il lance cette note malicieuse : « Le jeune compositeur a triomphé d'une influente puissance musicale. » L'*agent subalterne* est tout à coup érigé en puissance, à l'effet de faire ressortir la force du jeune homme qui l'a terrassé.

En dépit des assurances enthousiastes de Berlioz, qui crie au « grand, très grand succès », il semble bien qu'il y eut peu de monde dans la salle. Il n'en est pas moins vrai que le jeune musicien sortait de là consacré et que Fétis écrivait ces lignes significatives : « Son talent prématuré nous inspire un vif intérêt... M. Berlioz a les plus heureuses dispositions... il a du génie ! »

Ce jour-là, le jeune artiste avait le droit de croire en lui-même : il sentait sa force intime et son action sur les autres. Plein de confiance, il entrait dans la carrière, et entraîné par le succès, qui féconde l'imagination créatrice, il marchait d'un pas si rapide que, bientôt il allait écrire, en quelques mois, les *Huit Scènes de*

TUBA MIRUM SPARGENS SONUM

LELIO. LA HARPE ÉOLIENNE

(Lithographies originales de Fantin-Latour pour le *Hector Berlioz, sa vie et ses œuvres*, de M. Adolphe Jullien.

Faust, c'est-à-dire toute une moitié de son chef-d'œuvre.

Voilà qui mérite qu'on s'y arrête un instant. N'est-ce pas un sujet digne d'être médité? Bien qu'il n'ait rien de nouveau et qu'il soit, au contraire, de ceux qu'on voit sans cesse se reproduire à travers les âges, il demeure, à perpétuité, surprenant, impénétrable, fermé aux contemporains. Un jeune homme de vingt-quatre ans, écolier de médiocre savoir, écrit un chef-d'œuvre, imparfait encore, en ce qu'il renferme des maladresses. Mais, tel quel, il rayonne d'inspiration. Partout le génie y éclate, et il rejette dans l'ombre toutes les productions de ses contemporains... Et nul ne s'en doute — à trois ou quatre exceptions près — ni le public que déroutent ces formes nouvelles, ni la critique peu éclairée, ni les prétendus maîtres d'alors que cette lumière aveugle, sans les éclairer!

C'est l'éternelle histoire de l'humanité. Vienne demain un autre génie : il sera, à son tour, méconnu. Aussi, un écrivain contemporain termine-t-il mélancoliquement un ouvrage sur l'art par cette triste réflexion : « Je pense avec terreur que si nous avons, parmi nous, un nouveau Beethoven, je serai peut-être le premier à le méconnaître! »

Revenons aux *Huit Scènes de Faust*. Il convient que nous y prenions garde, puisqu'elles sont la première manifestation non plus d'une intéressante personnalité, mais d'un véritable génie musical. N'est-on pas curieux de savoir ce qui, de la *Damnation de Faust*, jaillit, tout d'abord, aux heures de l'adolescence. On reconnaîtra

avec surprise que ces pages ne sont pas parmi les moins belles de l'ouvrage.

Un jour, au cours d'une promenade dans le Dauphiné, lisant et relisant sans cesse la traduction de Gérard de Nerval, il entend une voix intérieure qui lui murmure la *Chanson du Roi de Thulé*, cette mélodie originale, aux contours étranges, si séduisante et si profonde, de « style gothique », dira le romantique Berlioz, qu'enveloppent les sinuosités de l'alto solo. Voilà le point de départ, en septembre 1828. Puis c'est le *Chant de la Fête de Pâques* et la ronde des *Paysans sous les Tilleuls*, le *Ballet des Sylphes* et, coup sur coup, la *Chanson du Rat*, aux modulations si hardies, si personnelles, et la *Chanson de la Puce* si joliment rythmée, et la *Romance de Marguerite*... Ajoutons-y, pour finir, la merveilleuse *Sérénade* de Méphistophélès, dont Gounod devait, par un malheureux contraste, faire ressortir le caractère sarcastique, la prodigieuse verve et la géniale inspiration.

Voilà ce qu'étaient les *Huit Scènes de Faust*, dès l'année 1829, alors qu'Hector Berlioz, écolier, se préparait pour la quatrième fois à... échouer, au concours de Rome!

Second prix de l'année 1828, il entre en loge, en juillet 1829, s'attelle à une *Cléopâtre* de Vieillard, et se voit battu de nouveau, avec cette pauvre consolation que, pour le coup, on ne donne pas le Grand Prix. Il paraîtrait, à ce que nous conte Berlioz, toujours sujet à caution, que Boieldieu et Auber, ses juges et ses adversaires, lui auraient fait, le lendemain du

concours, de singulières confidences : « Malheureux ! Nous comptions vous donner le prix... Nous pensions que vous seriez plus sage... Mais nous ne pouvons juger que ce que nous comprenons... et nous n'avons pas compris. »

Si ces paroles sont inventées après coup, elles ont du moins un caractère de vraisemblance absolue... Que dis-je? Elles ont été pensées, sinon dites, puisque le fait les confirme absolument.

Notons, en passant, que le jour même où l'Institut repoussait la *Mort de Cléopâtre*, *Guillaume Tell* triomphait à l'Opéra, et constatons que Berlioz parle avec quelque légèreté de celui qu'il appelait à tout propos le Pantin de Rossini. « Je crois, écrit-il à un ami, que tous les journalistes sont décidément devenus fous... L'ouvrage a quelques beaux morceaux, il n'est pas absurdement écrit, il y a un peu moins de grosse caisse, et voilà tout. Du reste, point de véritable sentiment, toujours de l'art et de l'habitude, du savoir-faire, du maniement du public. Ça ne finit pas ; tout le monde bâille... »

Berlioz, critique sagace et profond, aurait dû, en ce dernier ouvrage du maître italien, faire la distinction entre ce qui est improvisé, médiocre, écrit en vue de l'effet, et nombre de scènes d'une éclatante beauté, inspirations sublimes qui traverseront les siècles... Excusons-le : vaincu, condamné, n'avait-il pas vingt-quatre heures pour maudire ses juges ?

Et le voilà qui prépare un coup d'état « une immense symphonie, écrit-il à l'ami Ferrand, quelque chose de

colossal, de babylonien »... Ne rions pas trop et excusons encore l'emballement de ce jeune homme qui, sur les bancs de l'école, écrit la *Symphonie fantastique*, œuvre étrange, inégale, mais où éclate encore une fois le génie du musicien. C'est le 16 avril 1830 qu'il peut dire : « Je n'ai plus une note à écrire. »

Ce qu'est la *Symphonie fantastique*, au point de vue de la conception littéraire et poétique, nous le dirons plus tard ; nous aurons à parler de l'étrange programme, de cet *Episode de la vie d'un artiste*, mise en scène ultra-romanesque, affolée, de sa passion pour Harriett Smithson. Bornons-nous à constater pour le moment que, considérée comme une œuvre absolument insensée et vide par les compositeurs français de l'époque, la *Symphonie fantastique* enthousiasmait Liszt et arrachait au sévère mais très sincère Schumann ces curieuses réflexions : « Avec quelle hardiesse tout cela est enlevé ! On ne pourrait absolument rien ajouter ou supprimer sans ôter à l'idée sa tranchante énergie, sans nuire à sa force. » Et plus loin, analysant certains détails, le maître allemand ajoute : « Puisse l'époque où l'on considérera de tels passages comme des beautés être loin de nous ! »

Pauvre Schumann ! que dirait-il si, revenant parmi nous, il constatait que ces hardiesses sont déjà passées à l'état d'essais timides, de craintives ébauches ? Il penserait, sans doute, que la musique ne peut pas aller indéfiniment de ce train vertigineux, qu'il est temps, je ne dis pas qu'on s'arrête, mais qu'on cherche ailleurs,

qu'on puise l'inspiration à des sources nouvelles, qu'on se retrempe dans je ne sais quoi de pur et de simple.

Rappelons qu'en une autre circonstance le génial auteur de *Manfred* a écrit, à la gloire de Berlioz, cette phrase enthousiaste : « Sa musique est une épée flamboyante. Que ma parole soit le fourreau qui la garde ! »

Le 15 juillet, Berlioz entre en loge. Cette fois c'est *Sardanapale* qu'il chante.. et pendant qu'il écrit sa Cantate, éclatent les journées de juillet, les *Trois glorieuses*. Qui donc s'étonnera qu'au sortir de sa « prison officielle » le grand romantique, saisi d'un irrésistible besoin d'héroïsme, ait pris un fusil et se soit jeté dans la rue, avide d'émotions formidables ? Il ne trouve pas d'ailleurs la moindre occasion de faire le coup de feu — tout étant fini — et il rentre calmé par vingt-quatre heures de courses folles.

Un homme qui n'eût pas été fier de le voir si enthousiaste de « l'ère nouvelle », c'est le Docteur Berlioz, ce « blanc pur » qui voyait avec douleur l'effondrement de ce qu'il aimait et la ruine de son parti. Il eut, du moins, pour se consoler, la nouvelle si désirée du succès définitif de son fils : le 21 août, Hector Berlioz obtenait enfin le Grand Prix de Rome. On lui adjoignait, d'ailleurs, un compagnon de gloire qu'on nommait toutefois après lui — un nommé Montfort, qui n'a laissé aucune trace. « Voilà l'Institut vaincu ! » écrit le fougueux musicien.

Pour nous, c'est la première étape de cette vie si étrange que nous venons de franchir, la plus curieuse, au point de vue de la formation de l'homme et de la

psychologie du personnage. Et c'est pourquoi nous avons cru devoir nous y arrêter assez longuement, ayant à cœur de donner de l'extraordinaire artiste une idée très nette, une impression aussi complète que possible, en un ouvrage qui doit être bref. Désormais, nous pouvons nous borner à retracer à grands traits les faits les plus saillants de cette vie agitée, faite d'épreuves et de joies — comme toute vie — d'échecs douloureux et de triomphes éclatants. Nous connaissons l'homme ; nous n'aurons plus à le peindre. Tel nous l'avons vu se développer logiquement entre la vingtième et la vingt-septième année — en 1830 — tel il restera jusqu'à la fin de sa carrière, calmant peu à peu ses frénésies romantiques, de plus en plus assagi, mais toujours ardent, passionné, mettant au point les inventions géniales de son adolescence, complétant les chefs-d'œuvre ébauchés, créant de nouveaux et puissants ouvrages, sur lesquelles la critique impartiale pourra et devra faire des réserves, mais que tout artiste, tout amateur épris de beauté et de grandeur, devra admirer et aimer avec passion.

IV

LA CHUTE DE BENVENUTO CELLINI. SES CAUSES. SES GRAVES CONSÉQUENCES

Pour l'observateur attentif, le fait capital de la seconde période qui commence avec le Prix de Rome, en 1830, et va jusqu'en 1838, c'est la chute terrible et irrépa-

MISS SMITHSON
(Lithographie de Desmarais.)

rable de *Benvenuto Cellini* à l'Opéra, le 10 septembre 1838. Nous en étudierons bientôt les causes et les conséquences, qui ont pesé sur toute la vie du maître et changé pour jamais l'orientation de sa destinée. Suivons rapidement Berlioz à travers les faits les plus saillants de ces huit années qui, pour être fécondes en événements de toute sorte, n'ont plus, au point de vue de l'homme, l'importance décisive que présentaient les années précédentes.

Le fait capital de cette fin d'année 1830, avant le départ pour l'Italie, c'est l'exécution au Conservatoire, dans un concert, au profit des victimes de Juillet, de la *Symphonie fantastique*, sous la direction d'Habeneck, avec un succès foudroyant — ce n'est plus seulement Berlioz qui l'atteste. Nous en trouvons l'écho dans le *Figaro*, alors à ses débuts, et dans la *Gazette musicale*, sous la signature de Fétis.

Je passe rapidement sur les fiançailles de Berlioz, à la suite de son départ pour Rome, avec la brillante pianiste, Camille Moke, qui ne tardera pas à l'oublier pour épouser le facteur Pleyel, en attendant qu'elle coure à de nouvelles aventures. Cet abandon lui fournit l'occasion de jouer au désespéré. Nous ne le suivrons pas davantage dans son voyage accidenté à travers le midi de la France et l'Italie du Nord, jusqu'à la ville des Papes. A la villa Médicis, il a pour directeur le peintre Horace Vernet qui l'accueille paternellement. Sa rencontre avec Mendelssohn, alors âgé de vingt-trois ans et en pleine gloire, est des plus piquantes.

Tandis que Berlioz admire la précocité merveilleuse et les dons vraiment extraordinaires du jeune compositeur allemand, celui-ci, pondéré, sage jusqu'à la froideur, maître de tous les secrets de son art, ne comprend rien au génie dévergondé du musicien français. Moins large que Schumann, il traite avec mépris la *Symphonie* et se moque du médiocre compositeur incapable d'écrire une bonne fugue. Mendelssohn n'a peut-être pas tort : nous ne saurions voir en Berlioz un prodigieux manieur de contrepoint. Mais le jeune maître allemand aurait pu soupçonner le génie, qui fait tout pardonner... et cela lui échappe absolument, non pas qu'il en soit jaloux, mais simplement parce que sa nature, parfaitement équilibrée et un peu dépourvue de flamme, répugne à cet art tout d'inspiration, de fantaisie et de verve. Ces deux hommes étaient vraiment aux pôles extrêmes de la musique. Il n'y a qu'un point sur lequel ils soient d'accord : la haine de la musique italienne, alors acclamée sur toutes les scènes du monde musical.

Nous devons faire cet aveu que Berlioz ne comprit pas grand'chose aux beautés artistiques de l'Italie et que Rome en particulier laissa fort indifférent le jeune romantique. Le fait le plus saillant de cette période serait une tentative de suicide, sur laquelle nous croyons à propos de glisser, tant elle nous paraît suspecte et, en tout cas, singulièrement ridicule.

De retour à Paris, après deux années de séjour en Italie, il retrouve l'Irlandaise Harriett Smithson et, après mille péripéties, Berlioz épouse, le 3 octobre

1833, celle qu'il ne cesse de voir à travers le prisme shakspearien, tour à tour Ophélie et Juliette... mariage d'enthousiasme imaginatif, qui ne sera pas heureux. Il lui faudra peu de temps pour reconnaître que le mirage de la scène avait illuminé d'une auréole factice cette femme, de médiocre intelligence, qui n'avait rien de ce qu'il fallait pour être la compagne d'un artiste aussi extraordinaire à tous égards et, avouons-le, aussi difficile.

En mai 1834, il achève sa seconde symphonie, *Harold en Italie*[1], dans laquelle, à la demande de Paganini, à ce qu'il assure — et le fait est contestable — il introduit une partie importante d'alto solo. Il la fait entendre — toujours au Conservatoire — en novembre 1834. Bien que la partie d'alto soit tenue par Uhran, et non point par le grand virtuose italien, le succès est très vif.

Nous voyons qu'à cette époque il est déjà question de *Benvenuto Cellini*, opéra en deux actes. On l'annonce ; on dit que le maître y travaille.

C'est le 14 août de cette même année, qu'un fils lui était né, qui ne semble pas avoir tenu une place essentielle dans cette vie agitée, parfois jusqu'au désordre.

Harold en Italie avait triomphé devant une salle élégante, où s'étaient donné rendez-vous tous les amis du jeune maître, qu'on commençait à appeler le successeur

[1] Il n'est pas sans intérêt de rappeler que, primitivement, cette « Fantaisie dramatique pour orchestre, chœurs et alto principal », portait un nom bien différent. Berlioz l'avait annoncée tout d'abord sous ce titre : *Derniers instants de Marie Stuart*. Le personnage de la malheureuse reine était figuré par l'alto.

de Beethoven. Berlioz se décide à en donner une seconde audition, le 14 décembre, puis une troisième le 28... et déjà il prend conscience de ce fait extrêmement grave qu'il ne parvient pas à saisir le vrai public, les masses qui font les grosses recettes. Toute sa vie se passera à remporter d'éclatantes victoires... à la Pyrrhus, qui ne mettent rien dans sa caisse, et ne parviennent jamais à entamer les foules, dont il aura besoin le jour où il abordera le théâtre.

Doué d'une remarquable intelligence et d'un sens pratique vraiment supérieur, n'est-ce pas parce qu'il a conscience de cette infériorité qu'il s'efforce dès lors de prendre nettement position comme critique musical? Depuis plusieurs années, il écrivait à droite, à gauche, publiant des articles qui ne passaient pas inaperçus. La grande tribune lui manquait jusqu'ici. Une circonstance favorable la lui offrit : il se garda bien de laisser passer l'occasion.

La place devint vacante au *Journal des Débats*. On sait quelle influence ce journal avait alors, aux mains des Bertin, qu'on disait « faiseurs de ministres », sinon de rois. Très lié avec Jules Janin, le « prince de la critique », en bons rapports déjà avec la famille Bertin, Hector Berlioz entre aux *Débats* en 1835, décidé à y prendre, suivant sa propre expression, une « position armée ».

Les années 1835 et 1836 ne nous offrent rien de saillant. Nous y trouvons quelques concerts où on l'acclame, mais il faut reconnaître encore que le public s'abstient

et que, par une inévitable conséquence, les recettes sont médiocres. Vers la fin de l'année 1836, le 14 novembre, notons à l'Opéra, l'échec retentissant de la *Esmeralda* de Mlle Bertin — sur un détestable poème de Victor Hugo, d'après *Notre-Dame de Paris*. Berlioz qui était quelque chose comme le secrétaire musical de la fille de M. Bertin, dut rendre compte aux *Débats* de cette malheureuse représentation, et il faut reconnaître qu'il s'en tira avec un tact parfait et une rare adresse. Il n'en est pas moins vrai qu'il dut comprendre, au cours de cette soirée pénible, que la masse du public nourrissait, contre la toute-puissance des Bertin, une hostilité qui se traduisait avec une joie visible et dont il pourrait bien, un jour prochain, ressentir le contre-coup.

Et il orchestre avec ardeur ce *Benvenuto Cellini*, que les amis annoncent partout comme le chef-d'œuvre qui éclipsera les *Huguenots*, dont le triomphe — la première est du 29 janvier — remplit toute l'année 1836... et retarde forcément les espérances de Berlioz. En attendant que l'Opéra lui ouvre ses portes, une nouvelle occasion se présente qu'il se garde bien de négliger, et quand je dis qu'elle se présente, n'est-ce pas un peu inexact? Il me paraît, à y regarder de près, que c'est lui qui la fait naître, la pousse et la mène enfin à sa réalisation, en dépit de sérieuses difficultés. Il s'agit, cette fois, de l'affaire du *Requiem*.

Par une série de combinaisons savantes, Berlioz amène M. de Gasparin, ministre de l'Intérieur et des Beaux-Arts, à lui commander une *Messe des Morts*, qui

sera exécutée solennellement, en commémoration de quelque grand événement funèbre. Que la date change, avec l'objet tout d'abord visé, peu nous importe. L'essentiel est que, le 5 décembre 1837, le *Requiem* est exécuté, dans la chapelle des Invalides, en présence d'un auditoire officiel, où se pressent toutes les notabilités du monde politique, littéraire et artistique... Faut-il noter encore que, par la force des choses, le public n'est pas là, et que si, cette fois, la commande officielle fait entrer quelque argent dans la caisse du maître qui en a grand besoin, le résultat est mince — pour ne pas dire nul — au point de vue de la marche en avant et de la conquête des foules ?

C'est en février 1838 que *Benvenuto* est enfin terminé et orchestré. A ce moment précis, Berlioz apprend la mort de sa mère. Il m'en coûte de constater que, non content d'en être peu affecté, — sa vie n'en est modifiée en rien, il n'en parle à personne et le fait passe inaperçu, — il aura le triste courage, bien des années après, d'écrire un mot cruel, que je voudrais pouvoir supprimer, que l'impartialité m'oblige à rapporter, en le déplorant. « Méchante mère ! » dira-t-il, plus tard, dans ses *Mémoires*... Méchante, est-ce bien sûr ? Aigrie surtout et n'ayant rien compris au génie et à la nature difficile de son fils... Encore devait-il laisser à d'autres le soin de révéler ses imperfections.

C'est à cette époque — je le signale pour la curiosité du fait — que Berlioz fut nommé directeur du Théâtre-Italien, pour une durée de quinze années... Je n'oserais

Romeo et Juliette

Symphonie dramatique

avec chœurs, solos de chant et Prologue en récitatif choral,

Dédié à

Nicolo Paganini

et composée

d'après la tragédie de Shakespeare

Par

Hector Berlioz.

Paroles

de Mr Emile Deschamps.

Partition autographe

offerte à mon excellent ami

Georges Kastner

Vous me pardonnerez, mon cher Kastner, de vous donner un manuscrit pareil. Ce sont ses campagnes d'allemagne et de Russie qui l'ont ainsi couvert de blessures. Il est comme les drapeaux qui reviennent des guerres, plus beaux (dit Hugo) quand ils sont déchirés.

Paris 17 septembre 1858 H. Berlioz

FRONTISPICE DE LA PARTITION AUTOGRAPHE DE *Roméo et Juliette*.
(Bibliothèque du Conservatoire.)

garantir qu'il resta seulement quinze jours au pouvoir et, en tous cas, il n'eut pas même le temps de faire acte de directeur. Ne devait-il pas aussi, quelques années plus tard, être pendant quelques heures directeur de la musique à l'Opéra, et, pendant un peu plus longtemps, mais sans plus d'efficacité, chef d'orchestre de Drury-Lane, à Londres, sous la direction d'un certain Jullien, qui sut l'éblouir et l'entraîner dans une aventure assez pitoyable.

L'été de 1838 est pris par les répétitions de *Benvenuto*. Tout ce qui, à Paris, s'occupe du mouvement musical, a conscience qu'on est à la veille d'une lutte décisive. En août, paraît un pamphlet, signé de Joseph Mainzer, livre odieux et perfide, tandis qu'aux *Débats* Frédéric Soulié fait un panégyrique ardent de Berlioz, qu'il place sans hésiter à côté des plus grands maîtres. On riposte : la bataille commence avant le lever du rideau.

C'est le 1er septembre qu'a lieu la répétition générale devant un public très partagé. Beaucoup d'amis, sans doute, mais aussi beaucoup d'ennemis ou, du moins, de gens intéressés à la chute de l'ouvrage ou la souhaitant, par envie. La première, qui devait avoir lieu le 3, est remise au dernier moment, parce que le ténor Duprez est enrhumé — Duprez qui, en toute cette affaire, montre peu de bonne volonté. Ces retards font toujours mauvais effet, sans qu'on puisse dire pourquoi. De fâcheux bruits circulent : on parle d'inquiétudes. Les artistes sont démoralisés... que sais-je ? Le 10 arrive. La salle est houleuse. L'ouverture, cependant, soulève le public

tout entier. « Belle affaire, disent les adversaires ! Qui conteste à Berlioz un talent de symphoniste ? Attendez la suite. » La suite, hélas ! C'est un décor médiocre, puis une première scène triviale où abondent les expressions familières : *Ma canne et mon chapeau... J'aurai l'air d'un léopard...* bref, une mauvaise impression, un public qui n'admet pas ces familiarités à l'Académie de Musique ; on commence à protester. Le monde élégant a de ces pudeurs étranges. Je me souviens qu'à la première de *Namouna* les délicats s'indignèrent au tableau de la fête foraine. A l'instant où les trompettes sonnent cette éblouissante fanfare, si riche de rythme et de coloris instrumental, ce fut un *tolle* général. J'entends encore, dans une première loge que je pourrais désigner, un jeune homme, extrêmement élégant, lancer, à la fin de l'acte, cette phrase dédaigneuse d'une voix perçante qui passa par-dessus la moitié des fauteuils d'orchestre : « Je me demande si nous sommes à l'Opéra ou à la foire de Saint-Cloud. » Eh bien ! le public de 1838 ne put pas accepter la canne et le chapeau de l'argentier du Pape. L'ouvrage partit mal. Or, on peut affirmer que, neuf fois et demie sur dix, quand un ouvrage part mal, il est irrémédiablement perdu. Le public est un être essentiellement nerveux et impressionnable, qu'on ramène difficilement en arrière. Avant la fin du premier tableau — il y en avait quatre — le poème était condamné.

Qu'importe la musique ? Si la pièce tombe, elle entraîne la partition. Bref, on acclame, on siffle. Ce sont des hurlements, des cris d'animaux, des bruits grotes-

ques... jusqu'à un ventriloque, paraît-il, qui donna une séance, au cours de la représentation. Duprez chantait sans conviction ; ses camarades étaient démoralisés, sauf les deux femmes, Mmes Dorus-Gras et Stolz, vaillantes jusqu'au bout. A la fin de la représentation, le nom de Berlioz se perd dans un tumulte indescriptible. La bataille est perdue : on ne luttera plus que pour l'honneur.

A la seconde, le 12 septembre, peu de monde. A la troisième on a donné beaucoup de billets, la location étant faible. Le public écoute, applaudit avec enthousiasme. C'est l'enterrement de première classe. En vain, la majorité de la presse proteste contre cette abominable injustice. Sauf quelques adversaires, la grande majorité, abandonnant le livret médiocre, célèbre les mérites de cette musique chaleureuse, colorée, vibrante, de cet et orchestration puissante. Rien n'y fait. L'œuvre disparaît pour jamais dans le désastre, après une dernière représentation, sans cesse ajournée, qui n'eut lieu que l'année suivante.

Si, après trois quarts de siècle, ayant sous les yeux les récits contemporains et tous les documents récemment mis au jour, nous recherchons les causes de cette incroyable déroute, nous demeurons tout d'abord incertains, troublés. A première vue, le fait nous semble inexplicable. Nous sommes ensuite tentés de croire à une cabale victorieuse. Ce n'est qu'après une longue réflexion que nous renonçons à cette trop commode hypothèse. Les cas où une œuvre succombe sous le

poids d'un complot, ourdi d'avance, sont extrêmement rares. L'aventure de *Tannhaüser* à Paris est tout à fait exceptionnelle. Qu'il y ait, dans une salle de première, des éléments de discorde, des partis pris violents, et même des haines féroces, cela est de toute évidence. Mais ces malveillances éparses ne suffisent pas, quand tout marche à souhait, pour entraîner la ruine d'un ouvrage. Il faut que, par certains côtés, celui-ci prête le flanc à l'attaque et que la masse du public, parfaitement neutre, sinon indifférente, qui l'emporte de beaucoup sur les petites coalitions d'amis et d'adversaires, ait, tout à coup, l'impression que la pièce ne se défend pas et qu'il faut l'abandonner à son malheureux sort.

Or, si la musique de *Benvenuto* est intéressante, originale, belle parfois, comparable et même supérieure à celle des ouvrages qui réussirent à la même époque, — ainsi que l'affirment bientôt les critiques étrangers, Liszt, en tête — il faut bien avouer que le poème est médiocre, et qu'on fit une grande faute en laissant dans le texte des longueurs fatigantes et certaines trivialités qui semblaient braver l'opinion d'un public quelque peu gourmé. Dès que parurent ces mots dangereux, les ennemis aux aguets risquèrent un sourire moqueur et bientôt un léger murmure de protestation, qui n'offusqua pas le public ennuyé. C'était le commencement de la déroute.

Les beautés de la musique pouvaient tout sauver encore, si l'interprétation avait été de premier ordre. Mais tandis que les deux femmes luttèrent vaillamment et

firent leur devoir jusqu'au bout, il faut bien reconnaître que le protagoniste Duprez, le ténor fameux, fit défection sur le champ de bataille, trahit l'ouvrage et l'auteur. Je ne prétends pas que la trahison fut volontaire et calculée. J'ai la conviction toute contraire et je crois Duprez moins coupable. Certains faits indiscutables jettent d'ailleurs sur son attitude un jour complet et limitent l'étendue de sa responsabilité.

D'abord il étudia le rôle avec ennui et, vers la fin, avec dégoût, subissant, à son insu peut-être, l'influence des ennemis de Berlioz qui s'acharnaient à démolir l'ouvrage et à prédire un inévitable désastre. A la place de Duprez, mettez un Adolphe Nourrit et le résultat de la bataille eût été, sans doute, très différent. A quoi tiennent les destinées et le sort du pauvre compositeur !

Non content d'aller au feu sans entrain, avec la certitude démoralisante de l'échec final, Duprez avoue que des préoccupations de famille le rendirent particulièrement nerveux, — traduisons médiocre — au cours de ces malheureuses représentations. Nous avons le droit et le devoir de rejeter sur lui une partie des responsabilités et de dire qu'il contribua grandement à la chute de *Benvenuto*.

Qui ne comprend qu'avec un poème maladroit et une interprétation insuffisante, le public, sollicité par les amis qui criaient au chef-d'œuvre et par les ennemis qui soulignaient habilement toutes les faiblesses, prit vite parti pour ces derniers ou, du moins, en vint à se désin-

téresser, à faire le silence? Or, le silence, en pareil cas, c'est la défaite.

Et maintenant il importe que nous nous demandions quelles furent les conséquences de ce désastre, au point de vue de l'avenir de Berlioz et de son œuvre. Elles furent considérables et modifièrent d'une façon définitive, absolue, l'orientation de son génie, la nature de son œuvre.

Berlioz est, avant tout, un musicien de théâtre. Symphoniste par nécessité, parce que les grandes scènes lui sont fermées, il fait éclater, en toute occasion, son tempérament de musicien dramatique. La *Symphonie fantastique* a, d'un bout à l'autre, quelque chose de théâtral. Dans *Roméo et Juliette* même, son œuvre la plus parfaite, comme musique pure, on sent continuellement la poussée d'une nature qui réclame la scène et souffre de s'en passer. En toute vérité, il n'est pas symphoniste. A ce point de vue, ses œuvres sont imparfaites et, parfois, d'une singulière inexpérience. En revanche, le génie dramatique se fait jour à chaque pas de la *Damnation de Faust*, depuis la scène de la Taverne, jusqu'à l'air de Marguerite, jusqu'au duo d'amour... Et que dire de la *Course à l'abîme* et de l'*Invocation à la Nature*, pages d'un tragique sublime?

Supposons que *Benvenuto* ait réussi et que Berlioz, encouragé par un premier succès, se soit trouvé ensuite aux prises avec un bon poème, il aurait écrit, à coup sûr, un admirable chef-d'œuvre, que d'autres eussent suivi. Mais, repoussé du théâtre, il n'y revient que long-

temps après et avec des poèmes imparfaits. Ce n'est pas *Béatrice et Benedict* qui lui permettra de dépenser son ardeur enthousiaste et sa fougue passionnée. Le sujet des *Troyens* a, certes, de la grandeur. Mais le poème, écrit par le maître musicien, est loin d'être irréprochable. A côté de belles scènes, relevons un grave défaut : la monotonie. Aussi, malgré des pages d'une beauté sublime, l'ensemble parut-il quelque peu traînant, ou pour le moins austère. Les *Troyens* vinrent trop tôt ou trop tard... trop tôt pour le public, qui n'en saisit qu'imparfaitement la haute portée; trop tard pour Berlioz, qui ne pouvait plus leur donner une suite. C'est vraiment une douloureuse tragédie que celle de cet artiste, que le ciel avait fait naître pour de grandes choses et qui, par une terrible et inexplicable fatalité, ne put les réaliser qu'imparfaitement, en des œuvres qui ne donnent pas toute sa mesure, encore qu'elles suffisent à rendre son nom immortel.

Qui ne voit maintenant de quel poids l'échec de *Benvenuto Cellini* a pesé sur la vie et sur l'avenir de Berlioz? Suivons-le à travers une carrière glorieuse, sans doute, mais qui semble vouée, jusqu'au dernier jour, à je ne sais quoi de tragique.

V

LA VIE DE VOYAGES. LES CHEFS-D'ŒUVRE. LES DERNIÈRES ANNÉES

L'année 1838 ne devait pourtant pas finir dans le désespoir: les derniers jours allaient mettre un baume

sur la blessure du pauvre grand artiste. Profondément attristé, malade, il quitte sa chambre, le 16 décembre, pour diriger un concert dans la salle de Conservatoire. *Harold* et la *Symphonie fantastique* sont au programme. Succès enthousiaste. C'est ce jour-là que Paganini, ému, bouleversé, s'agenouille devant Berlioz, aux acclamations des amis fous de joie. Le lendemain, l'auteur d'Harold reçoit cette lettre historique : « Mon cher ami, Beethoven mort, il n'y avait que Berlioz qui pût le faire revivre ; et moi qui ai goûté vos divines compositions, je crois de mon devoir de vous prier d'accepter en hommage vingt mille francs, qui vous seront remis. »

A quoi Berlioz répond :

« O digne et grand artiste,

« Comment vous exprimer ma reconnaissance? Je ne suis pas riche, mais croyez-moi, le suffrage d'un homme de génie tel que vous me touche mille fois plus que la générosité royale de votre présent... »

On a longuement bataillé, à l'occasion de ce don magnifique d'un homme réputé avare. Fallait-il prendre à la lettre ce noble geste ou y chercher quelque sous-entendu, un étrange mystère? Pourquoi se mettre l'esprit à la torture? N'est-il pas plus simple, plus juste et plus agréable aussi, quand rien ne prouve le contraire, de croire à une belle action et de laisser à l'actif du célèbre virtuose un trait qui l'honore?

C'est grâce à la générosité de Paganini que Berlioz,

libre de tout souci matériel, put se donner tout entier à la *Symphonie dramatique avec chœurs, Roméo et Juliette*, qui, commencée à la fin de janvier 1839, devait être terminée le 8 septembre de la même année. Le 24 novembre a lieu la première audition, dans la salle du Conservatoire. Après un peu d'hésitations, le succès se dessine : l'œuvre est portée aux nues. Deux autres auditions, dans le courant de décembre, accentuent l'impression première : la presse, à peu près unanime, proclame *Roméo et Juliette* un chef-d'œuvre.

Le fait le plus saillant de l'année suivante (1840) est la composition de la *Symphonie funèbre et triomphale*, à l'occasion d'une double cérémonie : l'inauguration de la colonne de Juillet et la translation des cendres des victimes des trois journées dites les *Trois glorieuses*. La cérémonie eut lieu le 28 juillet. Après l'office religieux, célébré à Saint-Germain l'Auxerrois, au cours duquel on chanta la messe de *Requiem* de Cherubini — 200 exécutants sous la direction d'Habeneck — le cortège se rendit à la place de la Bastille. La *marche* de la Symphonie fut exécutée au sortir de l'église. Mais c'est seulement à l'arrivée sur la place de la Bastille que l'on donna la symphonie en entier. Malgré la réunion d'une grande masse d'instruments à vent — 200 environ — l'effet fut plus que médiocre, par suite des conditions déplorables imposées au malheureux compositeur. Bruit des foules, manœuvres des gardes nationaux et, pour comble, au moment de l'apothéose, tonnerre de cinquante tambours qui couvrent les voix de l'orchestre.

Pour se consoler de cette mésaventure, qui lui laissa une vive et durable irritation, Berlioz donna, huit et quinze jours après, deux auditions de sa Symphonie aux concerts Vivienne, et c'est à ce propos que Wagner, qui était alors à Paris, porta sur l'œuvre et sur l'auteur un jugement qu'il convient de retenir. De l'œuvre, il dit : « Elle est grande de la première à la dernière note... Cette Symphonie durera et exaltera les courages, tant que durera une nation portant le nom de France. » Quant à l'homme, il l'admire alors sans réserve.

Conquérir dès sa jeunesse — Berlioz n'a pas encore trente-sept ans — des hommes tels que Schumann, Liszt, Wagner et Paganini, n'y a-t-il pas de quoi consoler de bien des déboires? Assurément... Mais ce n'est pas là pourtant ce qui entraîne le grand public, les foules, ni ce qui peut décider les directeurs à ouvrir au grand artiste les portes des théâtres, pour longtemps fermées à l'auteur de *Benvenuto*.

Nous arrivons aux années les moins fécondes de la vie de Berlioz. De 1841 à 1845, il produit peu. Pour quelles raisons? Sans nul doute, il subit tout d'abord le contre-coup de l'accablement qui suivit le désastre de *Benvenuto*. Mais il faut bien ajouter qu'il traversait alors une crise domestique des plus fâcheuses. Ses rapports avec sa femme étant devenus insupportables, la vie en commun dut cesser.

Je note, en 1842, le premier échec de Berlioz à l'Institut. Il s'agissait de remplacer Cherubini, et Berlioz eût

trouvé piquant de prendre la place de l'homme qu'il avait toujours considéré comme un adversaire implacable. Mais il était normal que l'Académie condamnât à la patience celui qu'elle n'avait admis au Prix de Rome qu'après une si longue attente. Le 12 novembre, la section de musique présenta la liste suivante : en première ligne, *ex-æquo* : Onslow et Adolphe Adam; en second rang, un certain Batton, bien oublié; en troisième, Ambroise Thomas, plus jeune de huit ans que Berlioz, qui ne figura même pas sur la liste des présentations. Onslow fut élu par 19 voix contre 17 données à Adam.

C'est à cette époque que Berlioz inaugure une vie nouvelle, peu favorable à la production artistique, le régime des excursions à l'étranger. Après une courte apparition en Belgique, il part pour l'Allemagne où on l'accueille tout d'abord avec courtoisie, bientôt avec un véritable enthousiasme. De retour en France, il va conduire ses ouvrages dans quelques grandes villes de province, puis se remet en route pour l'Allemagne, l'Autriche, la Hongrie, la Bohême. Partout on l'acclame, on salue en lui un nouveau Beethoven. Les critiques les plus renommés, à commencer par Hanslick, ne tarissent pas sur la splendeur de son œuvre.

On le discute pourtant, mais avec quelle déférence! Voici ce que dit Wiest, dans le Theaterzeitung de Vienne : « Berlioz a goûté toutes les joies et toutes les amertumes de la célébrité. On lui a décerné une couronne d'or et un bâton richement orné, la critique l'a mis

sur la roue. Partout, l'exagération dans l'éloge, comme dans le blâme... Mais cela prouve au mieux la valeur propre de l'homme. Partout où Berlioz paraît avec sa musique, il doit exciter de l'amour et de la haine... »

A retenir aussi le mot curieux de Grillparzer, à l'heure où l'auteur de *Roméo et Juliette* se trouvait à Vienne, en même temps que Félicien David, auquel le succès retentissant du *Désert* venait de donner une vogue extraordinaire, autant que passagère : « Pour moi, Berlioz est un génie sans talent et David un talent sans génie. »

Je constate que c'est au cours de ces voyages en Autriche-Hongrie qu'il réalise le projet, depuis longtemps caressé, de reprendre les *Huit Scènes de Faust* et de les fondre dans un ouvrage de longue haleine. Partout, en chemin de fer, sur les bateaux à vapeur du Danube, dans les auberges, au milieu des excursions à travers les campagnes, il suit sa pensée, la mûrit, lui donne la vie. C'est ainsi qu'il écrit la sublime *Invocation à la nature*, la *Scène des bords de l'Elbe*, le *Ballet des Sylphes*, la fameuse *Marche Hongroise*. A son retour en France, à la date du 19 octobre 1846, il met enfin la dernière main au chef-d'œuvre qui est devenu la *Damnation de Faust*.

Avec sa promptitude ordinaire, il décide de la présenter au public parisien et obtient la salle de l'Opéra-Comique du Directeur avec lequel il est en bons termes. Les répétitions sont menées activement et la première audition a lieu le 6 décembre de cette même année.

Le ciel est contre lui : il fait un temps affreux et il lui faut commencer devant une salle plus qu'à moitié vide. Cette indifférence des Parisiens, après tant de triomphes à l'étranger, lui est extrêmement pénible. Et pourtant le public accueille chaleureusement l'œuvre nouvelle et la presse, en grande majorité, se montre favorable. Exceptons, bien entendu, Scudo, le critique partial autant qu'ignorant qui, dans la *Revue des Deux Mondes*, conclut ainsi un détestable article :

« Non seulement M. Berlioz ignore l'art d'écrire pour la voix humaine, mais son orchestre même n'est qu'un amas de curiosités sonores, sans corps et sans développement. »

Un homme qui savait pourtant la musique, Adolphe Adam, n'est pas beaucoup plus tendre pour Berlioz. Il est vrai que l'auteur du *Postillon de Longjumeau* avait été quelque peu malmené, en mainte occasion, par le critique des *Débats*. Avec quel dédain il parle de la *Damnation de Faust!*

« C'est, écrit-il à un ami, une espèce d'opéra en quatre parties, dans le goût de tout ce qu'a fait Berlioz. A côté d'aberrations inqualifiables, il y a des élans remarquables et des effets de sonorité nouveaux... » Et, quand il s'agit de préciser l'éloge, voici tout ce qu'il trouve : « Le public s'est montré très froid. Deux morceaux ont eu cependant les honneurs du *bis*... Deux morceaux réussis dans une œuvre qui dure près de quatre heures (ici, il se montre généreux!) ne constituent pas un succès et j'ai bien peur que le pauvre Ber-

lioz n'en soit pour ses frais, qui ont dû être considérables. »

Hélas! oui, il en était pour ses frais, et le résultat pécuniaire fut déplorable : Berlioz sortit de là endetté, ruiné. Quelques amis dévoués, les Bertin et Legouvé en tête, vinrent généreusement à son aide. On le remit à flot et il se décida à répondre à l'appel de la Russie qui, depuis longtemps, réclamait sa présence.

En 1847, son séjour en Russie fut une série d'ovations. Il y fit la connaissance de la princesse de Sayn-Wittgenstein, avec laquelle il devait entretenir plus tard une correspondance assez active et qui allait exercer sur lui l'influence qu'une femme supérieure prend aisément sur un artiste. Le même accueil l'attendait en Angleterre. A son retour à Paris, il apprend la mort de son père, le 26 juillet 1848. Remarquons que, dans ses mémoires, il a pour le docteur Berlioz un souvenir ému.

Bientôt les voyages recommencent. Liszt, fixé depuis quelques années, à Weimar, avait fait de la petite capitale un centre musical de première importance. Après avoir soutenu Wagner et créé *Lohengrin* en 1850, il résolut de mettre à la scène le *Benvenuto* de Berlioz, qui vint conduire deux représentations de son opéra et la *Damnation de Faust*. L'opinion du maître hongrois sur le premier ouvrage est intéressante à connaître. Voici en quels termes il l'exprime dans une lettre adressée à Fischer, un ami dévoué de Wagner : « *Cellini est sauvé!*... C'est, à l'exception des œuvres de Wagner,

FRONTISPICE DE *Neuf Mélodies.*
(Lithographie de Barathier, février 1830.)

FRONTISPICE DE *La Captive*, MÉLODIE
(Lithographie de Sorrieu, vers 1850.)

qu'on ne pourra jamais lui comparer, l'œuvre d'art dramatico-lyrique la plus importante, la plus originale que ces vingt dernières années aient produite. »

Et ce qui donne une portée exceptionnelle à l'opinion de Liszt c'est qu'en ces vingt années *Guillaume Tell*, les *Huguenots* et le *Prophète* avaient vu le jour.

En janvier 1850, Berlioz fonde la *Société philharmonique* de Paris, dont il est nommé « directeur-fondateur, chef d'orchestre, président à vie ». Parmi les membres du Comité, je relève les noms de Leprovost, Léon Kreutzer, Massart, Aug. Morel, Hersant. — Ernst, Steph. Heller, Bennet, Benedict et Balfe sont membres honoraires.

C'était comme un premier essai de ces grandes Sociétés symphoniques qui devaient bientôt se créer et prospérer, pour le plus grand bien de l'école française. Mais, en 1850, l'opinion n'était pas mûre encore. Il fallait une dizaine d'années pour que Pasdeloup pût reprendre avec succès une tentative qui, malgré la haute situation de Berlioz, était destinée à un prompt échec. La pauvre philharmonique vécut péniblement deux saisons : elle mourut au printemps de 1851, faute de recettes.

Elle eut, du moins, la gloire de donner, en première audition, le 12 novembre 1850, la *Fuite en Égypte*, « fragment d'un Oratorio en style ancien, attribué à Pierre Ducré, maître de chapelle de la Sainte-Chapelle de Paris en 1679 ». Tout le monde connaît l'histoire de cette mystification ; nul n'ignore aujourd'hui que ce

P. Ducré n'a jamais existé, que Berlioz s'est donné le malin plaisir de tromper ses contemporains, et de faire admirer par les plus récalcitrants une œuvre dont certains eussent contesté le mérite, si elle avait été signée dès la première heure.

En 1853, Berlioz retourne en Angleterre, pour assister à une nouvelle et terrible chute de *Benvenuto*. L'Allemagne, de nouveau, l'en console par d'éclatants succès. Nous retrouvons le maître, en 1854, travaillant à l'*Enfance du Christ*, complément de la *Fuite en Égypte*, qui devient la deuxième partie de la Trilogie sacrée. Son travail est interrompu par la mort — le 3 mars 1854 — de sa femme, la malheureuse Harriett Smithson, l'Ophélie bien oubliée, sur laquelle, pourtant, il verse quelques larmes sincères, au souvenir d'un passé de poésie et de passion. Que cela est loin déjà!... Aussitôt, il repart pour l'Allemagne. Le voilà dans la capitale du Hanovre, où il donne un concert, en présence de Joachim, le grand violoniste, qui écrit à Liszt :

« La véhémence de son invention, la largeur de sa mélodie, le charme sonore de ses œuvres m'ont vraiment fortifié... On connaît du reste la puissance de son individualité. »

Après un succès immense à Dresde, il revient à Paris et consacre tout l'été de 1854 à terminer l'*Enfance du Christ*. Mais voici une place vacante à l'Académie. Il se présente et l'on nomme Clapisson, à la grande stupeur des Allemands. Clapisson vainqueur de Berlioz!

Le 19 octobre 1854, il se remarie et épouse Marie

Recio, régularisant une situation connue de tous, à commencer par son fils, — Marie Recio qui lui fut dévouée mais qui n'était pas non plus, il faut l'avouer, la compagne indiquée pour un artiste de cette valeur.

Le 10 décembre 1854, à la salle Herz, il donne la première audition de l'*Enfance du Christ*. Grand succès de public et de presse, à peu d'exceptions près. Les exceptions c'est encore et toujours Scudo, le Pontife de la *Revue des Deux Mondes*, et, avec lui, Jouvin, dans le *Figaro*. L'année suivante, notons, à la date du 30 avril, à la veille de l'Exposition Universelle, l'apparition du *Te Deum* « colossal, Ninivite, Babylonien », une « Scène de l'Apocalypse » suivant les expressions chères à Berlioz. Nouvelle victoire, contestée par les adversaires irréductibles, auxquels s'adjoignent quelques nouveaux venus, Villemessant en tête.

En 1855, dans un court voyage à Londres, il retrouve Wagner, dont l'impression s'est quelque peu modifiée. Le jugement que porte, à cette époque, l'auteur de *Tristan* diffère notablement de celui qu'il exprimait naguère. Après avoir loué sa haute probité artistique, Wagner ajoute : « Tout sens de la beauté lui manque. » Et, quelques années plus tard, il devait, dans une lettre à Listz, préciser sa pensée en des termes d'une énergie cruelle : « Si j'attends quelque chose d'un compositeur, c'est de Berlioz ; mais non pas s'il suit la voie qui l'a conduit jusqu'aux platitudes de sa symphonie de *Faust*... »

En 1856, il repart pour l'Allemagne et séjourne à Gotha, puis à Weimar. C'est à cette époque, le 25 juil-

1856, que l'Académie des Beaux-Arts se décide à élire Berlioz, après quatre tours de scrutin, en remplacement d'Adolphe Adam, qui l'avait battu deux ans plutôt, au grand scandale de l'Europe musicale. A Weimar, il retrouve la princesse de Sayn-Wittgenstein qui le décide à chanter Didon et les Troyens. Il se met à l'œuvre avec enthousiasme, écrit lui-même son poème et commence la musique. Son ardeur est telle que l'ouvrage qu'il destine à l'Opéra est terminé en 1858. Naturellement, la direction de l'Opéra le berne... On l'ajourne. Le pauvre grand maître est bientôt soumis à la plus rude des épreuves : on fait passer avant lui non seulement des Français, mais l'Allemand Richard Wagner, qui a su faire imposer son ouvrage par une toute-puissante intervention. C'est delà que date la rupture entre les deux grands musiciens. En vain Wagner s'efforce de retenir la sympathie de Berlioz ; il multiplie les avances et les assurances d'amitié et d'admiration. La brouille est inévitable. Elle éclate au grand jour, dans le feuilleton des *Débats* du 9 février 1860, devenu célèbre. C'est une déclaration de guerre et de guerre à outrance.

Le 13 mars 1861, *Tannhaüser* succombait, dans des circonstances que tout le monde connaît. Jamais jugement ne fut rendu avec plus d'aveuglement et de parti pris. Berlioz eut la faiblesse de s'en réjouir publiquement, sinon dans son feuilleton des *Débats*, qu'il abandonna, pour la circonstance, à son ami d'Ortigue. Quoiqu'il faille faire la part de l'irritation du maître français sacrifié et des tendances différentes des deux manières,

il y a, dans l'attitude de Berlioz, quelque chose d'inexplicable. Se peut-il que les beautés supérieures et d'une clarté si franche qui éclatent dans *Tannhaüser* aient échappé à sa perspicacité et à son sens critique si éveillé ? Mais pourquoi non, en somme ? Wagner semble, lui aussi, n'avoir rien compris à la *Damnation de Faust*.

Fatigué d'attendre pour les *Troyens*, Berlioz avait mis sur pied un opéra-comique en 2 actes, *Béatrice et Bénédict*, d'après la comédie de Shakspeare *Beaucoup de bruit pour rien*, qui fut joué à Bade, le 9 août 1862, avec un éclatant succès. Hélas ! Le maître ne devait jamais entendre son ouvrage à Paris. Mais voici que les *Troyens* l'absorbent : ils vont être enfin mis à l'étude... Que dis-je ? Les *Troyens*... non pas, mais l'ouvrage mutilé. Trop vaste pour la scène du Théâtre Lyrique, que dirigeait alors Carvalho, il dut être scindé. La première moitié, la *Prise de Troie*, fut sacrifiée et la seconde partie seule *Les Troyens à Carthage* fut montée par le Théâtre Lyrique, l'Opéra persistant à berner le maître.

C'est le 4 novembre 1863 que fut donnée la première représentation, avec une fort belle distribution, en tête de laquelle nous trouvons Mme Charton-Demeur, superbe Didon, et Montjauze, Enée à la voix généreuse. Le succès fut grand, presque unanime. Nous ne trouvons guère comme adversaires que Scudo et Jouvin. Mais, cette fois encore, le grand public ne vient pas et l'ouvrage s'arrête à la vingt-deuxième représentation, faute de recettes suffisantes.

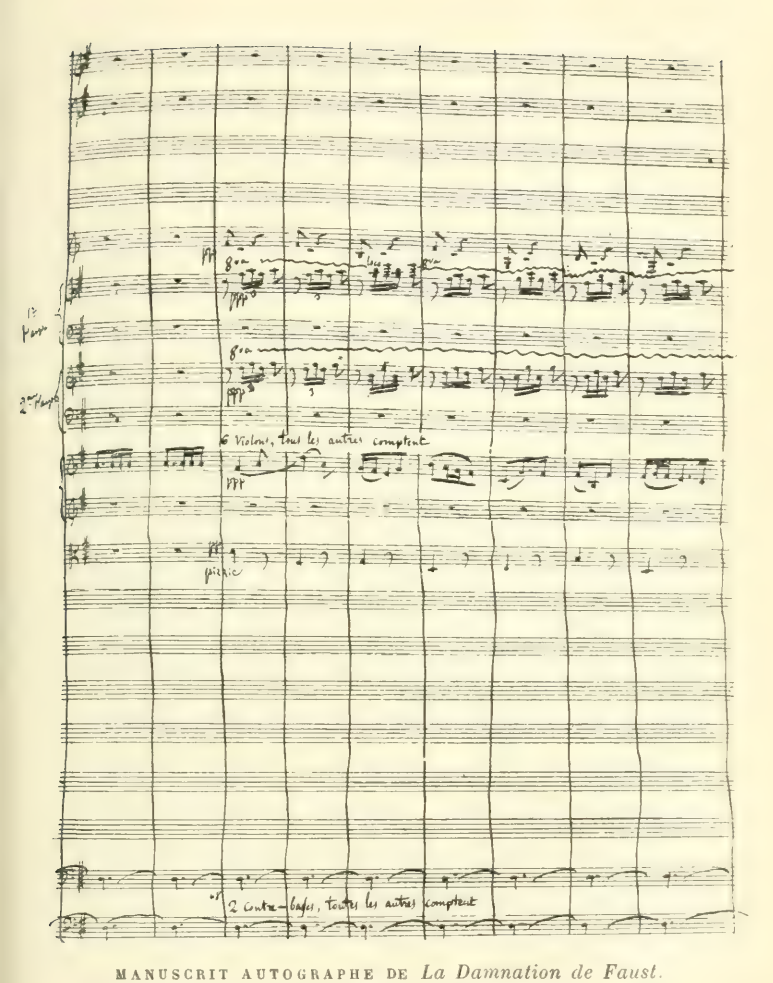
Nous arrivons aux dernières années du grand artiste. Elles sont douloureuses, attristées par la certitude qu'il n'arrivera pas à conquérir cette place au théâtre, qu'il ne cesse d'ambitionner et qu'il voit prise d'assaut par de plus jeunes concurrents, qui n'ont pas son génie, attristées aussi par le mauvais état de sa santé et par d'incessantes souffrances. Pour sortir de cette angoisse qui lui pèse, il se décide à faire un nouveau voyage en Russie, au cours de l'année 1867. Est-il besoin de dire qu'il y retrouve, avec les triomphes coutumiers, des preuves d'affection fidèle et profonde? Il revient quelque peu consolé. Il faut qu'un malheureux accident, une chute à Monaco, en mars 1868, aggrave son état. C'est la fin. Alors commence une véritable agonie d'une année et, le 8 mars 1869, il rend le dernier soupir, entouré de quelques amis fidèles, à l'heure où Gevaërt lui apporte la nouvelle du triomphe des *Troyens* à Moscou. Un an après, jour pour jour, le 8 mars 1870, avait lieu le Festival de l'Opéra, sous la conduite d'Ernest Reyer. C'était le commencement du triomphe définitif et de la gloire.

Il semble qu'il en soit de certains artistes comme des martyrs des premiers siècles, pour qui l'année de la mort n'était que la première de l'immortalité.

VI

BERLIOZ CRITIQUE, ÉCRIVAIN DIDACTIQUE, POÈTE

Le génial musicien dont nous venons de retracer sommairement l'étrange et douloureuse carrière était



MANUSCRIT AUTOGRAPHE DE *La Damnation de Faust*.
(Page tirée de la Danse des Sylphes. Bibliothèque du Conservatoire.)

un homme instruit, un esprit très cultivé. Il avait des dons naturels d'écrivain que les circonstances lui permirent de développer. Critique, à la fois satirique et enthousiaste, fantaisiste et didactique, poète enfin, à certains jours, il mérite d'être étudié sous ce triple aspect.

Critique, il le fut d'instinct et par goût, quoi qu'il prétende. Il eut cette chance singulière de voir le *Journal des Débats*, le premier de l'époque, lui ouvrir ses colonnes et lui donner l'appui de son influence. Il y resta près de trente ans et, suivant l'expression précise et piquante de M. André Hallays, « ce feuilleton fut, pour le musicien, un gagne-pain, une torture et une arme ». Un gagne-pain et une arme, c'est l'évidence. Une torture... N'est-ce pas un supplice que cette obligation de rendre compte d'une foule de médiocrités, qu'on n'a pas même la consolation de pouvoir accabler du poids de son mépris ? Ne faut-il pas mesurer les coups qu'on porte, doser l'éloge et le blâme, peser l'épithète qui sera passée au crible, résister aux tiraillements de droite et de gauche ? Et encore Berlioz, dans son feuilleton, peut-il prendre le temps de la réflexion. Il ignore l'angoisse de se prononcer de suite, de risquer une opinion, une erreur... qu'on pourra regretter le lendemain.

Il ne faut pas demander à la masse de ses articles une égale supériorité. Beaucoup sentent l'improvisation, l'ennui ; c'est la tâche à jour fixe qu'on remplit, de gré ou de force. Mais comme il se dédommage, à certains

jours ! Avec quelle joie il célèbre les splendeurs des *Symphonies* de Beethoven, de l'*Orphée* et de l'*Alceste* de Gluck ! Ici l'enthousiasme l'emporte vers les sommets : il devient poète, orateur. Écoutez-le : « M. Janin l'écrivait dernièrement : nous ne reprenons pas les chefs-d'œuvre ; ce sont les chefs-d'œuvre qui nous reprennent. En effet, voilà qu'Orphée nous a repris, nous tous qui sommes de bonne prise...

« Laissons-nous aller franchement aux choses qui nous prennent par les entrailles, et ne nous donnons pas de la peine pour nous empêcher d'avoir du plaisir. »

Et quelle analyse des incomparables scènes des Enfers et des Champs-Élysées ! Admirez ces lignes, à la fois si précises et si poétiques : « Dans l'acte des Enfers, l'introduction instrumentale, l'air pantomime des Furies, le chœur des Démons, menaçants d'abord et peu à peu touchés, domptés par le chant d'Orphée, les déchirantes et pourtant mélodieuses supplications de celui-ci, tout est sublime.

« Et quelle merveille que la musique des Champs-Élysées ! Ces harmonies vaporeuses, ces mélodies mélancoliques comme le bonheur, cette instrumentation, douce et faible, donnant si bien l'idée de la paix infinie !... Tout cela caresse et fascine. On se prend à détester les sensations grossières de la vie, à désirer de mourir, pour entendre éternellement ce divin murmure. »

Berlioz excelle à entourer de détails intéressants et piquants, à éclairer de lumineux rapprochements cette partie si fastidieuse du compte rendu, qui concerne l'in-

terprétation. Écoutez ce qu'il dit de l'éminente cantatrice qui venait de triompher dans le rôle d'Orphée.

« Pour parler maintenant de Mme Viardot, c'est toute une étude à faire. Son talent est si complet, si varié, il touche à tant de points de l'art, il réunit à tant de science une si entraînante spontanéité qu'il produit à la fois l'étonnement et l'émotion ; il frappe et attendrit ; il impose et persuade... Elle réunit à une verve indomptable, entraînante, despotique, une sensibilité profonde et des facultés presque déplorables pour exprimer les immenses douleurs. Son geste est sobre, noble, autant que vrai, et l'expression de son visage, toujours si puissante, l'est plus encore dans les scènes muettes que dans celles où elle doit renforcer l'accentuation du chant.

« Au début du premier acte d'*Orphée*, ses poses auprès du tombeau d'Eurydice rappellent celles de certains personnages des paysages de Poussin, ou plutôt certains bas-reliefs que Poussin prit pour modèles. Le costume viril antique, d'ailleurs, lui sied on ne peut mieux.

« Mme Viardot, à partir de son premier récitatif :

> Aux mânes sacrés d'Eurydice
> Rendez les suprêmes honneurs
> Et couvrez son tombeau de fleurs...

s'est emparée de l'auditoire. Chaque mot, chaque note portaient. La grande et belle mélodie « Objet de mon amour », dite avec une largeur de style incomparable et une profonde douleur calme, a plusieurs fois été

interrompue par les exclamations échappées aux auditeurs les plus impressionnables. Rien de plus gracieux que son geste, de plus touchant que sa voix, lorsqu'elle se tourne vers le fond de la scène, contemple les arbres du bois sacré et dit :

> Sur ces troncs, dépouillés de l'écorce naissante,
> On lit ce mot, gravé par une main tremblante...

« Voilà l'élégie, voilà l'idylle antique ; c'est Théocrite, c'est Virgile. »

Voilà, dirons-nous, à notre tour, dessinée pour jamais ou plutôt, taillée dans le marbre, la physionomie de la grande artiste.

L'article sur *Alceste* est, pour le moins, d'un intérêt égal. Plus technique, à certains égards, il mérite d'être étudié par tous les artistes qui ont à cœur d'interpréter, comme il convient, l'incomparable chef-d'œuvre.

« Dans ce morceau, dit Berlioz, qui est à la fois un air et un récitatif,

> Non, ce n'est point un sacrifice !...

la connaissance la plus complète des traditions et du style de l'auteur peut seule guider le chef d'orchestre et la cantatrice. Les changements de mouvements y sont fréquents, difficiles à prévoir, et quelques-uns ne sont pas marqués dans la partition. Ainsi, après le dernier temps d'arrêt, Alceste en disant : « Mes chers fils, je ne vous verrai plus ! » doit ralentir la mesure d'un peu plus du double... Un autre passage, le plus saisissant, devien-

drait tout à fait un non-sens, si le mouvement n'en était ménagé avec une extrême délicatesse. C'est à la seconde apparition du motif :

Non, ce n'est point un sacrifice !
Et pourrais-je vivre sans toi,
Sans toi, cher Admète ?

« Cette fois, au moment d'achever sa phrase, Alceste, frappée d'une idée désolante, s'arrête tout à coup à « sans toi... » Un souvenir est venu étreindre son cœur de mère et briser l'élan héroïque qui l'entraînait à la mort. Deux hautbois élèvent leurs voix gémissantes dans le court intervalle de silence que laisse l'interruption soudaine du chant et de l'orchestre. Aussitôt Alceste : *O mes enfants ! O regrets superflus !...* Elle pense à ses fils, elle croit les entendre. Égarée et tremblante, elle les cherche autour d'elle, répondant aux plaintes entrecoupées de l'orchestre par une plainte folle, convulsive, qui tient autant du délire que de la douleur et rend incomparablement plus frappant l'effort de la malheureuse pour résister à ces voix chéries et répéter une dernière fois, avec l'accent d'une résolution inébranlable : Non, ce n'est point un sacrifice ! »

Voyons maintenant Berlioz aux prises avec la médiocrité, qu'il ne se croit pas tenu d'épargner. Il lui faut rendre compte de la *Fille du Régiment*.

« C'est dit-il, une de ces choses comme on en peut écrire deux douzaines par an, quand on a la tête meublée et la main légère... Lorsqu'on est sur le point de

produire une œuvre *per la fama* (pour la gloire), comme disent les compatriotes de M. Donizetti, il faut bien se garder de montrer *un pasticcio* esquissé *per la fame* (pour la faim). On fait en Italie une effrayante consommation de cette denrée chantable, sinon chantante... Et cela n'a pas beaucoup plus d'importance dans l'art que n'en ont les transactions de nos marchands de musique avec les chanteurs de romances et les fabricants d'albums... Tout cela est *per la fame*, et la *fama* n'a que peu de chose à y voir... La partition de la *Fille du Régiment* est donc tout à fait de celles que ni l'auteur, ni le public ne prennent au sérieux... L'orchestre se consume en bruits inutiles; les réminiscences les plus hétérogènes se heurtent dans la même scène; on retrouve le style de M. Adam côte à côte avec celui de M. Meyerbeer. »

Est-il obligé d'épargner l'auteur, alors il procède autrement. Il met un gant, à travers lequel la griffe trouve le moyen de se montrer. Il faut qu'il loue le *Val d'Andorre* d'Halévy, œuvre estimable, qu'il n'aime guère. Ici, le gant est de velours : « Le succès du Val d'Andorre, à l'Opéra-Comique, est un des plus généraux, des plus spontanés et des plus éclatants dont j'aie été témoin. Les quatre-vingt-dix-neuf centièmes des auditeurs applaudissaient, étaient émus. »

Vous apercevez l'extrémité de la griffe. Attendez la suite.

« Une fraction, cependant, une fraction imperceptible, mais qui contient encore des esprits d'élite, ne parta-

HECTOR BERLIOZ
Dessin à la plume de Tiret-Bognet. Bibliothèque de l'Opéra.)

BERLIOZ, L'HOMME ORCHESTRE
(Benjamin. *Caricature provisoire* 1838.)

geait qu'avec des restrictions l'opinion dominante sur la haute valeur de l'ouvrage ; d'autres, dès la fin du second acte, se montraient déjà fatigués d'entendre dire : « Que c'est charmant ! » O Athéniens, vous avez pourtant bien peu d'Aristides ! »

On croit que la griffe va sortir... Il n'en est rien. Le maître critique la rentre tout à coup, à notre grande surprise... pour la faire ressortir au moment le plus inattendu et de la façon la plus imprévue. Jugez-en.

« Pour moi, j'ai franchement approuvé et admiré (encore le velours !) ; j'ai été impressionné vivement, sans songer, en écoutant les clameurs enthousiastes de la salle, à appliquer à M. Halévy ce mot antique : « Le « peuple applaudit : aurait-il dit quelque sottise ! » Mot plus spirituel que profond, car le peuple applaudit même les belles choses, *quand elles sont à sa portée et qu'elles ne dérangent pas brusquement le cours de ses habitudes et de ses idées.* »

Peut-on dire plus finement que l'auteur du *Val d'Andorre* est resté dans les voies connues et fréquentées, traduisez dans la routine ?

Voici qui est plus véhément, bien que toujours courtois. Cette fois, c'est à propos des *Diamants de la Couronne :* « Il y a un nombre prodigieux de motifs de contre-danses dans cette partition. La première reprise est ainsi toute faite ; il ne s'agira plus que d'en ajouter une seconde et les quadrilles surgiront par douzaines. Evidemment (goûtez l'atténuation !) c'est le but que s'est proposé M. Auber ; il a cru plaire davantage par là au

public spécial de l'Opéra-Comique, et lui plaire d'autant plus que les thèmes courants seraient moins originaux. »

Berlioz a écrit deux ouvrages de Pédagogie musicale, un *Traité d'Instrumentation et d'Orchestration*, justement admiré, et une étude sur l'*Art du chef d'orchestre*, art qu'il avait, on vient de le voir, longuement pratiqué dans tous les pays de l'Europe, au cours de sa carrière triomphale. On retrouve dans ces écrits les qualités de précision, de netteté, de vigueur et, à l'occasion, quand on s'y attend le moins, ces dons d'enthousiasme et de poésie qui le caractérisent. Nous n'en citerons qu'un exemple, tiré du chapitre consacré à la flûte.

Que de lieux communs possibles sur la suavité de l'instrument! Par quel biais Berlioz va-t-il nous amener à des impressions pittoresques et émues? Le plus simplement du monde, en pénétrant au cœur d'un chef-d'œuvre, en écoutant la voix inspirée d'un maître... et ce maître est encore Gluck. Ecoutez : « La sonorité de cet instrument (la flûte) est douce dans le médium, assez perçante à l'aigu, très caractérisée au grave. Le timbre du médium et celui du haut n'ont pas d'expression spéciale bien tranchée. On peut les employer pour des mélodies ou des accents de caractères divers, mais sans qu'ils puissent égaler cependant la gaîté naïve du hautbois, ou la noble tendresse de la clarinette. Il semble donc que la flûte soit un instrument à peu près dépourvu d'expression... En général, cela est vrai. Pour-

tant, en l'étudiant bien, on reconnaît en elle une expression qui lui est propre et une aptitude à rendre certains sentiments qu'aucun autre instrument ne saurait lui disputer. S'il s'agit, par exemple, de donner à un chant triste un accent désolé, mais humble et résigné en même temps, les sons faibles du médium de la flûte, dans les tons d'*ut* mineur et de *ré* mineur surtout, produiront certainement la nuance nécessaire. Un seul maître me paraît avoir su tirer grand parti de ce pâle coloris : c'est Gluck. En écoutant l'air pantomime en *ré* mineur qu'il a placé dans la scène des Champs-Élysées d'*Orphée*, on voit tout de suite qu'une flûte devait seule en faire entendre le chant. Un hautbois eût été trop enfantin et sa voix n'eût pas semblé assez pure ; le cor anglais est trop grave ; une clarinette aurait mieux convenu, sans doute, mais certains sons eussent été trop forts, et aucune des notes les plus douces n'eût pu se réduire à la sonorité faible, effacée, voilée du *fa* naturel du médium, et du premier *si bémol* au-dessus des lignes, qui donnent tant de tristesse à la flûte dans ce ton de *ré* mineur, où ils se présentent fréquemment. Enfin, ni le violon, ni l'alto, ni le violoncelle, traités en solos ou en masses, ne convenaient à l'expression de ce gémissement mille fois sublime d'une ombre souffrante et désespérée ; il fallait précisément l'instrument choisi par l'auteur. Et la mélodie de Gluck est conçue de telle sorte que la flûte se prête à tous les mouvements inquiets de cette douleur éternelle, encore empreinte de l'accent des passions de la terrestre vie.

C'est d'abord une voix à peine perceptible qui semble craindre d'être entendue; puis elle gémit doucement, s'élève à l'accent du reproche, à celui de la douleur profonde, au cri d'un cœur déchiré d'incurables blessures, et retombe peu à peu à la plainte, au gémissement, au murmure chagrin d'une âme résignée... Quel poète ! »

Quel poète aussi, ajouterons-nous, que l'homme qui pénètre ainsi au plus profond de l'âme, qui jette de telles lumières sur la pensée du compositeur... et tout cela en exposant le mécanisme de la flûte, ses ressources, ses faiblesses !

Si Berlioz n'avait eu l'horreur du mot « Esthétique », je dirais volontiers que l'ouvrage est moins un Traité d'orchestration, au sens propre, qu'une œuvre de critique, et, en vérité, d'Esthétique instrumentale.

Veut-on se faire une idée maintenant des énormités que le mauvais goût du temps et la folie du romantisme pouvaient inspirer à un écrivain aussi délicat, à un esprit aussi raffiné ? Les monologues de *Lelio* ou *Le retour à la vie* abondent en déclamations de ce genre : « Oh ! Une pareille société, pour un artiste, est pire que l'enfer ! (*Avec une exaltation sombre et toujours croissante*) J'ai envie d'aller dans le royaume de Naples ou dans la Calabre demander du service à quelque chef de *Bravi*, dussé-je n'être que simple brigand... J'y ai souvent songé .. Oui, de poétiques superstitions, une madone protectrice, de riches dépouilles amoncelées dans les cavernes, des femmes échevelées, palpitantes d'effroi, un concert de cris d'horreur, accompagné d'un

orchestre de carabines, sabres et poignards, du sang et du lacryma-christi, un lit de lave bercé par les tremblements de terre, allons donc, voilà la vie !... »

Hâtons-nous de passer au poète qui, sans atteindre aux sommets, nous offre plus d'une page intéressante, colorée, touchante. Les deux dernières parties de la *Damnation du Faust* (1846), les livrets de l'*Enfance du Christ* (1850 à 1854) des *Troyens* (1856) de *Béatrice et Bénédict* (1861), voilà ce que nous devons à Berlioz poète. Qu'on ne trouve nulle part, en ces pages, le souffle puissant, la magnificence de la langue, en un mot des dons de premier ordre, nous l'accordons sans peine. Mais on reconnaîtra, d'autre part, que, généralement, les vers de Berlioz échappent à la banalité et sont sensiblement supérieurs aux médiocrités des Scribe et autres faiseurs de l'époque. Faut-il rappeler cette *Invocation à la nature :*

> Nature immense, impénétrable et fière...

profession de foi panthéiste, qu'illustre la musique la plus sublime ? Le tableau de la *Course à l'abîme* :

> Dans mon cœur retentit sa voix désespérée

avec ses descriptions saisissantes :

> — Dieux ! Un monstre hideux en hurlant nous poursuit
> — Tu rêves ! — Quel essaim de grands oiseaux de nuit !
> Quels cris affreux ! Ils me frappent de l'aile.
> — Le glas des trépassés sonne déjà pour elle...

sont d'un romantisme heureux.

Mainte page de l'*Enfance du Christ* est d'une grâce naïve et vraiment touchante — tel le récit du *Repos de la Sainte Famille :*

Les pèlerins étant venus
En un lieu de belle apparence,
Où se trouvaient arbres touffus
Et de l'eau pure en abondance,
Saint Joseph dit : Arrêtez-vous,
Près de cette claire fontaine.
Après si longue peine,
Ici reposons-nous.

Mais c'est dans le poème des *Troyens* que Berlioz approche de plus près la grande poésie. Là, soutenu par le génie de Virgile, qu'il suit fidèlement, il atteint parfois à la véritable beauté. Non content d'avoir merveilleusement compris et rendu la poétique figure de Cassandre, il donne au vers une précision et une énergie remarquables.

Malheureux roi, dans l'éternelle nuit
C'en est donc fait, tu vas descendre !
Tu ne m'écoutes pas, tu ne veux rien comprendre,
Malheureux peuple, à l'horreur qui me suit.

Et ces mots d'Hector à Enée :

Ah ! fuis, fils de Vénus ! L'ennemi tient nos murs.
De son faîte élevé Troie entière s'écroule.
Un ouragan de flammes roule
Des temples aux palais ses tourbillons impurs...
Nous eussions fait assez pour sauver la Patrie,
Sans l'arrêt du destin... Va, cherche l'Italie

LA PRISE DE TROIE A L'OPÉRA
(D'après la maquette du décor du 2e acte.)

Est-ce assez plein de Virgile? Et ceci :

O père! Le palais d'Ulcalégon s'écroule...
Son toit fondant en pluie ardente coule.

Les vers du fameux septuor des *Troyens à Carthage* sont vraiment harmonieux et appellent l'incomparable musique du maître. Et le duo non moins inspiré n'est-il pas aussi d'un vrai poète?

Nuit d'ivresse et d'extase infinie!
Blonde Phébé, grands astres de sa cour,
Versez sur nous votre lueur bénie,
Fleurs des cieux, souriez à l'immortel amour.

DIDON

Par une telle nuit le front ceint de cytise,
Votre mère Vénus suivit le bel Anchise
Aux bosquets de l'Ida.

ENÉE

Par une telle nuit, fou d'amour et de joie,
Troïlus vint attendre au pied des murs de Troie
La belle Cressida.

VII

BERLIOZ MUSICIEN. SON ESTHÉTIQUE

Abordant enfin l'étude du musicien et une analyse — nécessairement très succincte — de son œuvre, il importe que nous donnions, tout d'abord, une impression d'ensemble, une idée nette de son esthétique. Que l'ombre de Berlioz nous pardonne d'employer ce mot

qu'il avait en horreur, mais qui a pourtant l'avantage de rendre mieux qu'aucun autre l'idée qu'il exprime, de par son étymologie, aussi bien que d'après l'usage constant!

Pour comprendre l'auteur de *Roméo* et des *Troyens*, il ne faut pas perdre de vue ce que nous avons indiqué précédemment, ce que M. André Hallays a fait ressortir en termes si heureux, dans son introduction à l'ouvrage de Berlioz : *Les Musiciens et la Musique*, le dualisme fatal où il se débattait, les deux influences opposées, hostiles, qui tiraillaient en sens inverse son imagination hésitante et troublée. « J'ai mis au pillage Virgile et Shakspeare, dit il quelque part. Pas un seul jour, il ne se douta qu'il adorait deux divinités ennemies et que servir l'une c'était renier l'autre... Classique d'intelligence, classique d'éducation, classique jusqu'aux moelles, on le vit, un beau jour, cédant à l'entraînement général, se jeter à corps perdu dans l'idolâtrie shakspearienne. *Shakspearien* devint pour lui, comme pour tant d'hallucinés, le mot qui excuse toutes les folies. *Shakspeariens* les effets foudroyants, pour lesquels il décupla les sonorités de l'orchestre ; *shakspearienne*, l'obsession du colossal, du titanique ; *shakspearien*, le mélange du trivial et du sublime dans la symphonie ; *shakspearien* surtout, ce mépris des conventions qui tiennent à l'essence même de l'art, l'imprudente ambition d'amalgamer des sons, de la couleur et de la littérature. »

Par malheur, son maître, d'ailleurs si dévoué, Le Sueur,

qui fut pour lui un père, était l'homme le plus capable d'exercer sur un tel esprit une influence fâcheuse, Le Sueur qui, par une singularité, semble avoir été comme le prototype, ou plutôt l'ébauche, essayée par la nature, de celui qui, sous le nom d'Hector Berlioz, allait réaliser magnifiquement les conceptions entrevues, les rêves gigantesques à peine indiqués dans une œuvre informe.

Parler de l'esthétique de Berlioz, sans dire un mot des théories de Le Sueur, serait à la fois une ingratitude et une faute : le fils ne peut s'expliquer que par le père.

Le Sueur est l'inventeur incontesté de la musique à *programme*. Il va beaucoup plus loin : il la veut imitative. Le programme et la tendance à l'imitation jouent un rôle si important dans l'œuvre de Berlioz, on en retrouve l'influence si caractérisée chez Liszt, chez les musiciens russes et même dans les ouvrages d'un certain nombre de Français contemporains, qu'il est nécessaire de s'arrêter un instant à celui qui fut le créateur du genre, à Le Sueur, l'auteur des *Bardes*, musicien glorieux naguère, aujourd'hui complètement négligé.

Le programme? La musique imitative? Qu'est-ce à dire? Les classiques, Beethoven en tête, n'ont-ils pas, eux aussi, sacrifié à l'idole? la *Symphonie pastorale* ne répond-elle pas nettement à ces conditions?

On sait qu'il n'y a là qu'une apparence et que Beethoven se refuse à toute description matérielle. Le grand symphoniste s'en explique franchement, dans la notice

écrite de sa main : ce qu'il prétend c'est exprimer les *sentiments de l'homme*, c'est-à-dire ce qu'il a éprouvé à l'aspect de la nature.

Le Sueur procède tout autrement. Il affirme que l'objet de la musique c'est de *peindre*. Donc, l'artiste doit mettre dans sa musique « le plus possible de poésie et de peinture », car le but suprême c'est l'imitation. Vous voyez bien qu'il ne s'agit plus de nous rendre les sentiments de l'homme, mais directement le paysage, la beauté de la nature, l'horreur de la tempête et le reste. Aussi Le Sueur juge-t-il indispensable de mettre sous les yeux des auditeurs — j'allais dire des spectateurs — un programme détaillé, très explicatif de sa pensée. Compose-t-il un *Oratorio de Noël?* Il en donne un argument *non pas musical, mais littéraire*, le seul qui soit indispensable à ses yeux, et il publie une brochure intitulée *Plan pour la messe de Noël.*

Rien de plus curieux que ce commentaire. Malheureusement, son excessive longueur nous contraint à renvoyer le lecteur à l'ouvrage d'Octave Fouque, qu'on ne lira pas sans intérêt[1]. On admirera les naïvetés, les sottises auxquelles une conception fausse peut entraîner un esprit sensé. Faut-il, d'un mot, montrer l'abîme où l'on aboutit fatalement, en suivant cette voie périlleuse qu'est l'imitation de la nature matérielle, la description des phénomènes physiques? Rappelons le triomphe retentissant de la Tempête de *Paul et Virginie*, l'un des

[1] *Les Révolutionnaires de la Musique.* Calmann Lévy, 1882.

opéras jadis réputés de Le Sueur — cette symphonie descriptive où le compositeur avait mis toute sa science du pittoresque, tout l'éclat de sa palette orchestrale. Eh bien! Cette fameuse tempête ferait sourire le public d'aujourd'hui, tant elle apparaîtrait pauvre, mesquine, incolore, indigne du moindre écolier. Et Fouque a cent fois raison de conclure que « si la musique vieillit — comme toute chose, en somme! — la musique descriptive ne vieillit pas. Elle disparaît. C'est là son malheur, nous dirions volontiers son châtiment ».

A l'ambitieux programme de la *Messe de Noël* qu'on veuille bien maintenant comparer certaines élucubrations berlioziennes et l'on verra que celles-ci ne sont que la continuation des tendances de Le Sueur. Voyez l'argument fameux de la *Symphonie fantastique :* il semble avoir été dicté par le vieux maître à l'élève favori :

PROGRAMME DE LA SYMPHONIE

Un jeune musicien d'une sensibilité maladive et d'une imagination ardente s'empoisonne avec de l'opium dans un accès de désespoir amoureux. La dose de narcotique, trop faible pour lui donner la mort, le plonge dans un lourd sommeil accompagné des plus étranges visions, pendant lequel ses sensations, ses sentiments, ses souvenirs se traduisent, dans son cerveau malade, en pensées et en images musicales. La femme aimée, elle-même, est devenue pour lui une mélodie et comme une idée fixe qu'il retrouve et qu'il entend partout.

1re Partie : *Rêveries. Passions.*

Il se rappelle d'abord ce malaise de l'âme, ce *vague des passions*, ces mélancolies, ces joies sans sujet qu'il éprouva, avant d'avoir vu celle qu'il aime ; puis l'amour volcanique qu'elle lui inspira subitement...

2e Partie : *Un bal.*

Il retrouve l'aimée dans un bal, au milieu du tumulte d'une fête brillante.

3e Partie : *Scène aux champs.*

Un soir d'été, à la campagne, il entend deux pâtres qui dialoguent un Ranz des vaches ; ce duo pastoral, le lieu de la scène, le léger bruissement des arbres... tout concourt à rendre à son cœur un calme inaccoutumé... Mais *Elle* apparaît de nouveau, son cœur se serre, de douloureux pressentiments l'agitent... Si elle le trompait! L'un des pâtres reprend sa naïve mélodie, l'autre ne répond plus. Le soleil se couche... bruit éloigné du tonnerre... Solitude... Silence.

4e Partie : *Marche au supplice.*

Il rêve qu'il a tué celle qu'il aimait, qu'il est condamné à mort, conduit au supplice. Le cortège s'avance, aux sons d'une marche tantôt sombre et farouche, tantôt brillante et solennelle, dans laquelle un bruit sourd de pas graves succède sans transition aux éclats les plus bruyants. A la fin, l'*idée fixe* reparaît un instant, comme une dernière pensée d'amour interrompue par le coup fatal.

LA PRISE DE TROIE

HECTOR ANDROMAQUE

(Costumes dessinés par Lormier. Bibliothèque de l'Opéra.)

5e Partie : *Songe d'une nuit de sabbat.*

Il se voit au sabbat, au milieu d'une troupe affreuse d'ombres, de sorciers, de monstres... réunis pour ses funérailles... Bruits étranges... La *Mélodie aimée* reparaît encore, mais elle a perdu son caractère de noblesse... ce n'est plus qu'un air de danse ignoble... C'est *Elle* qui revient au sabbat. Rugissements de joie, à son arrivée... Elle se mêle à l'orgie diabolique. Glas funèbre, parodie burlesque du *Dies iræ*. Ronde du sabbat. La ronde du sabbat et le *Dies iræ* ensemble.

On conviendra qu'un tel programme n'est pas sensiblement au-dessous des inventions de Le Sueur. S'il s'en écarte dans une certaine mesure, ce n'est nullement au point de vue de la pondération des idées. C'est seulement en ce qu'on y sent un peu plus le musicien et, par contre-coup, un peu moins le peintre, ce qui tient à ce fait que Berlioz fut un compositeur d'autre envergure que son excellent maître.

Il ne serait pas sans intérêt de passer en revue les programmes des principaux ouvrages de Berlioz. Force nous est d'y renoncer et de renvoyer le lecteur à l'argument qui accompagne *Roméo et Juliette*. On verra qu'il témoigne d'une imagination assagie et l'on peut dire qu'il marque la fin de la crise de romantisme aigu.

Si de ces interminables programmes nous passons à l'examen de l'idéal artistique, des conceptions gigantesques, de la tendance au colossal, nous retrouvons

encore exagéré l'amour de l'effet, cette passion de l'*énorme* qui fut aussi l'un des travers du bon Le Sueur. Ainsi c'est encore des leçons et des exemples de l'auteur des *Bardes*, autant que de son penchant naturel, que vient le goût de Berlioz pour les exécutions *monstres*. Qui ne se souvient de ce qu'il écrivit un jour à propos du *Tuba mirum* de Mozart, et de cette déclaration fameuse : « Un trombone pour sonner le *Tuba mirum*... quand il en eût fallu trois cents! » Il est vrai que le jour où de la théorie il passa à la pratique et fit retentir à son tour l'appel du jugement suprême, il lui fallut bien renoncer à ce déploiement « babylonien ». Mais ce ne fut qu'un renoncement très relatif et l'on sait qu'à l'orchestre principal, employé au grand complet, il ajouta un supplément de trois orchestres de cuivres, à l'usage spécial de la fanfare du Jugement dernier. Méhul et Le Sueur, en des œuvres officielles à grand déploiement vocal et instrumental, avaient employé un triple orchestre : Berlioz voulut les dépasser et il imagina le quadruple orchestre du *Dies iræ*. Avouons-le, c'est vraiment en pure perte qu'il déchaîna ces masses de cuivres, trompettes, trombones et timbales. Le nombre et le bruit le plus formidable ne parviennent pas à donner à la trop fameuse fanfare ce qu'elle ne contient pas en elle-même, la grandeur vraie, l'impression terrible rêvée et non atteinte par Berlioz. On pourrait presque dire que c'est beaucoup de bruit pour rien ; la courte et majestueuse phrase chantée par l'unique trombone de Mozart dépasse de cent coudées tous les vains éclats de ce qua-

druple orchestre. Et s'il est vrai qu'aux premières auditions le public, ébloui par ce luxe de sonorité, se laissa aller à un enthousiasme irréfléchi et acclama la sonnerie retentissante, il ne tarda pas à se ressaisir... Peu à peu le délire tomba et, désormais, les trompettes berlioziennes sont condamnées à retentir parmi le scepticisme et l'indifférence d'un public désappointé. Répétons-le — il ne faut point se lasser de le redire — c'est le châtiment de ces œuvres de pure extériorité de se démoder avec une invraisemblable rapidité.

Il est heureux pour Berlioz que son génie ait surmonté de tels travers et qu'à côté de ces extravagances on voie, en ses ouvrages, briller fréquemment la beauté supérieure, la grandeur véritable, le sublime. C'est pourquoi son œuvre traversera les siècles, tandis que celle du pauvre Le Sueur est depuis longtemps et à jamais délaissée.

Il nous reste maintenant à étudier avec attention — bien que très brièvement — la manière propre, le style de Berlioz. Mais au lieu de nous perdre en des résumés d'ouvrages, nous pensons qu'il est plus intéressant et surtout moins banal de dégager de l'ensemble ce qui caractérise essentiellement le génie du maître, d'en rechercher la marque personnelle, d'en montrer la grandeur et, en toute impartialité, les incontestables lacunes. L'analyse détaillée de la *Damnation de Faust*, de *Roméo*, de l'*Enfance du Christ*, aussi bien que celle des *Troyens*, de *Benvenuto* ou de *Béatrice et Benedict* ne pourrait que répéter ce que tout le monde sait, à moins de

s'égarer dans des détails trop techniques pour la grande majorité des lecteurs.

VIII

BERLIOZ MUSICIEN (SUITE). SON STYLE

D'un examen d'ensemble de l'œuvre d'Hector Berlioz se dégage pour moi une curieuse et troublante impression. Ce point, tout d'abord, s'impose à mon esprit que, dans les genres les plus divers, il a atteint aux sommets, qu'il s'est révélé, à certains jours, l'égal des plus grands — et ce n'est pas là, certes, un éloge médiocre. Mais, par je ne sais quelle fatalité, il n'a jamais pu se maintenir longtemps à ces hauteurs, et ses chutes suivent généralement de près ses ascensions. Il nous fait songer à quelque hardi montagnard qui réussit à planter son étendard au sommet des cimes inaccessibles mais qui, tout à coup, pris de vertige, chancelle et roule au fond des abîmes.

Et je me pose cette question : Qu'a-t-il manqué à Berlioz? Est-ce la puissance, le long souffle qui permet de se soutenir, sans défaillance, à de telles hauteurs? N'est-ce pas plutôt une habileté technique suffisante pour que le talent vienne en aide au génie qui ne saurait, indéfiniment, se prodiguer et répandre le sublime sans trêve, ni repos. Si nous y regardons de près, nous constaterons que, dans les chefs-d'œuvre les plus admirables, le génie, si grand qu'il soit, cède souvent la place au talent, à l'habileté, au métier. Cette

mystérieuse faculté, qu'on nomme l'inspiration a, comme les autres, d'impérieux besoins de repos. Admettons que l'élu ne tombe pas fréquemment dans cette somnolence qu'Horace constate chez Homère lui-même ; il connaît, du moins, la lassitude, les heures de faiblesse que seule peut masquer et même embellir, à force d'art, la suprême habileté du praticien consommé. C'est ainsi que, dans les prodigieux développements d'une cantate de Bach, d'une symphonie ou d'un quatuor de Beethoven, dans les déductions d'une scène de Wagner, tout n'est pas l'œuvre du génie, de l'inspiration.

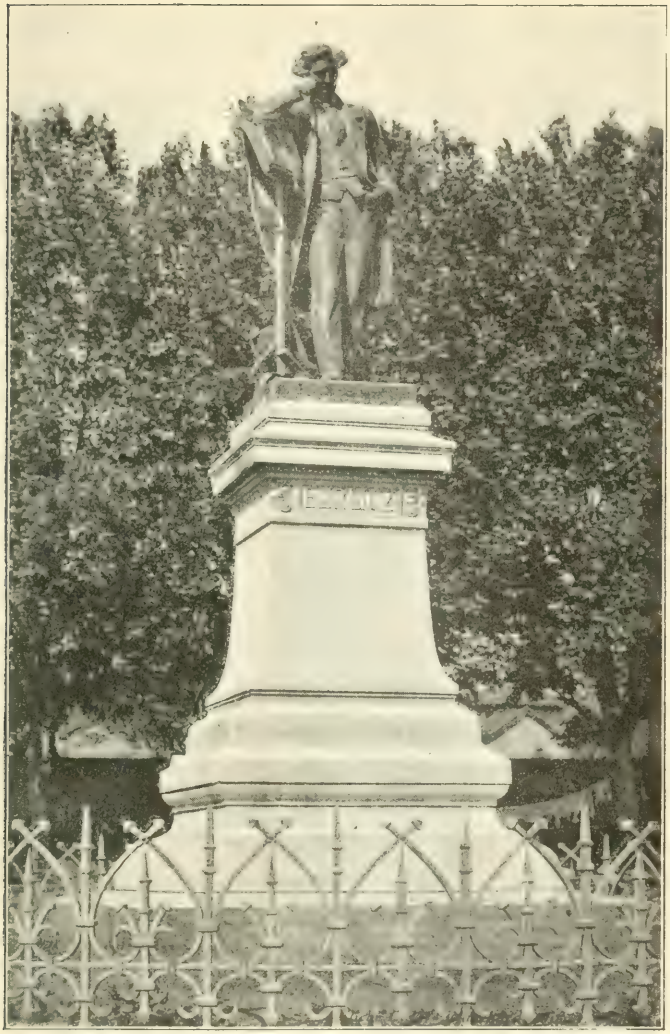
Il y a la part de la technique, du métier, métier merveilleux, sans doute, mais enfin métier, besogne de pur labeur. C'est la part du talent.

Et que d'ouvrages sont arrivés, par la magnificence de la mise en œuvre, par la grande habileté de l'artiste, à donner, pendant un temps plus ou moins long, l'illusion de la beauté supérieure! Nous en pourrions citer qui ne portent en eux aucune trace de génie et qui, pourtant, se sont imposés à l'admiration des foules et ont été, pendant de longues années, réputés de vrais chefs-d'œuvre. Le temps est là pour en faire justice. Mais encore devons-nous reconnaître que ces artistes de second ordre ont fait preuve de qualités éminentes et que, pour arriver à cette gloire éphémère, ils ont dû acquérir une extraordinaire habileté, un talent supérieur.

Eh bien! C'est là ce qui a manqué à Berlioz. Quand le génie le trahit, quand l'inspiration cesse de l'animer, il a grand'peine à se soutenir.

Telle quelle, sa part est magnifique et je n'ai pas exagéré en disant, tout à l'heure, que dans tous les genres — la musique sacrée exceptée — il a su atteindre à la beauté suprême et égaler les plus illustres.

Voyez-le aux prises avec la GRANDEUR, avec le sublime, de l'épopée. Connaissez-vous rien de plus tragique, de plus colossal que l'*Invocation à la nature?* Voulez-vous la NOTE ATTENDRIE, l'ACCENT PASSIONNÉ? Ecoutez le duo de Didon et d'Enée, l'incomparable scène d'amour de *Roméo et Juliette*. Laissez-vous charmer par les suavités du Nocturne de *Béatrice et Bénédict*. Et qui osera contester le SENS DRAMATIQUE le plus aigu au maître qui écrivit la *Course à l'abîme?* La POÉSIE coule à flots de sa plume... et ici les exemples abondent au point que je ne sais que citer... Sera-ce la *Scène de l'Elbe* ou le *Ballet des Sylphes* de la *Damnation?* Mais pourquoi pas la *Fuite en Egypte*, ce pur chef-d'œuvre de fraîcheur mélodique et de grâce divine, que je dirais unique, si Mozart n'avait pas existé? Le PITTORESQUE est, de tous les dons qui font sa gloire, celui qu'on lui conteste le moins. Eclatant dans le *Bal chez Capulet*, et dans le *Carnaval Romain*, il brille, dans le Scherzo de la *Reine Mab*, d'une lumière quasi surnaturelle. Oh! ce scherzo, le plus extraordinaire, le plus sublime qu'on ait jamais écrit, et je n'excepte pas même Beethoven! Parlerai-je de PATHÉTIQUE? Voici venir Cassandre, la douloureuse. Et comme il fait éclater l'IRONIE puissante dans la sérénade de Méphistophélès et la SÉDUCTION satanique dans l'air des Roses! Gracieux, léger, spirituel, quand il veut, il écrit le scherzetto chanté de



Cliché Branchard.

STATUE DE BERLIOZ A LA CÔTE SAINT-ANDRÉ

Mercutio. Qu'on me dise en quel genre il a été inférieur, où il a échoué. En toute franchise, je ne le vois pas.

Oser contester le génie d'un tel homme c'est de l'aveuglement. Le mettre au niveau des plus grands, on ne saurait le faire puisqu'il n'a pas su se maintenir, comme eux, parmi les sommets. Génie, oui certes, mais inégal, incomplet.

Parvenu à ce point de mon travail, il semblerait, à première vue que je dusse distinguer entre les opéras et les œuvres symphoniques, le style et la manière du maître devant différer de façon notable, sinon essentielle, suivant qu'il écrit pour le théâtre ou pour le concert. Il n'en est rien. Si, pour bien des raisons qu'on a pu pressentir au cours de cet ouvrage, Berlioz se montre peu symphoniste dans le drame, il est essentiellement dramatique dans ses œuvres symphoniques, d'où cette conséquence que, partout, sa forme demeure théâtrale. Chez lui, les développements proprement dits sont rares et l'on aurait vite énuméré les pages vraiment symphoniques, telle que l'admirable scherzo de la *Reine Mab*.

Ce point bien établi, il importe que nous constations que s'il lui arrive, comme aux plus grands, de tomber dans le vulgaire, l'on ne trouvera peut-être pas, dans tout ce qu'il a écrit, un seul exemple de contre-sens dramatique, tandis qu'on en rencontre, à chaque instant, dans les opéras de ses plus illustres contemporains, à commencer par Rossini et Meyerbeer. Berlioz eut toujours, au plus haut degré, le respect du sentiment et de

la parole, et son inspiration mélodique, harmonique et rythmique s'y conforme toujours, sans effort apparent et comme en vertu d'un don naturel. Mais de qui procède-t-il ? Où trouver ses ancêtres artistiques ? Il me paraît que, si personnel qu'il soit, il se rattache visiblement à la tradition gluckiste, du moins dans ses opéras. Certaines pages et des plus célèbres rappellent de façon saisissante le génie expressif et pathétique de Gluck — tel l'air admirable de Cassandre, dans la *Prise de Troie :* « Malheureux Roi ! » C'est beau comme un chant d'Alceste, avec quelque chose d'un peu plus moderne. A cette influence, ajoutons un peu du romantisme de Weber... et je crois bien que ce sera tout, ce qui revient à dire que Berlioz a mis partout beaucoup de lui-même.

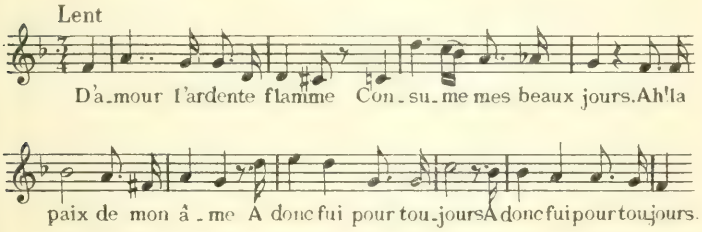
1. *La Mélodie dans l'Œuvre de Berlioz.*

Et maintenant il me paraît intéressant, sinon indispensable, de caractériser de façon plus précise, avec des exemples à l'appui, le style, la manière du maître français. Je ne veux pas, certes, tomber dans l'abus du détail technique ; mais d'autre part, il faut, à tout prix, sortir des généralités et faire la lumière sur certaines questions essentielles. Tous les qualificatifs du monde ne valent pas un bout de citation, quelques mesures qui interviennent à propos. Le développement progressif et de plus en plus général des études musicales rend très naturelle cette forme si utile de la critique. J'estime même qu'avant peu la citation s'imposera comme

l'indispensable complément de toute analyse sérieuse.

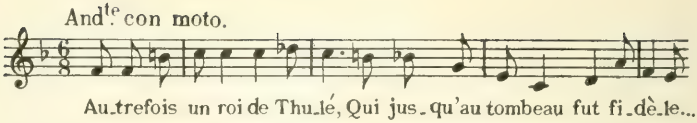
Commençons par la mélodie. Que penser de Berlioz sous ce rapport ? A-t-il trouvé quelque chose de vraiment personnel, de fortement original ? C'est parce qu'on a osé le mettre en doute que je me fais un devoir d'insister. Un chant de Berlioz se reconnaît promptement à ses défauts quand il est mal venu, à ses éminentes qualités, quand il jaillit de source.

Vous souhaitez quelques exemples de mélodies originales et d'un noble caractère. Que dites-vous de celles-ci :

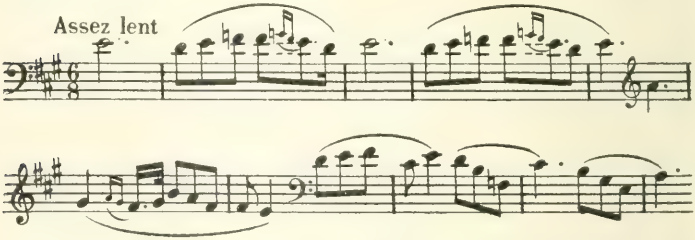


Dès le début, on est impressionné par cette chute sur le ré, l'ut dièze, puis l'ut naturel qui s'élance à la 9e, figure mélodique dont s'est souvenu plus d'un auteur contemporain. Et qu'on remarque, à la 6e mesure, (sur le mot *âme*) cette modulation à la seconde supérieure, particulièrement chère à Berlioz, qui l'emploie très fréquemment.

Combien charmante, dans sa grâce un peu précieuse et cherchée — mais si trouvée ! — l'archaïque ballade du *Roi de Thulé !* N'a-t-elle pas plus de caractère que celle de Gounod, fort jolie d'ailleurs ?



On pourrait, ici et ailleurs, contester bien des prosodies. Bornons-nous à dire que, pour des raisons qu'il serait trop long d'exposer ici, tous les musiciens français de ce temps-là semblent n'avoir qu'une idée très confuse du génie propre de notre langue et des exigences de la prosodie française. Ce sont les étrangers qui, quand ils le veulent, nous donnent les meilleures leçons de déclamation, à commencer par Rossini dans *Guillaume Tell*. Qu'on veuille bien me suivre jusqu'aux régions les plus hautes du *mélos* inspiré. On y verra Berlioz planant à l'aise, qu'il s'agisse du chant douloureux et sublime de l'*Invocation à la Nature*, ou de l'enivrant Septuor des *Troyens*, ou de cette phrase incomparable de la scène d'amour de *Roméo* :



que Wagner proclamait un jour « la plus belle phrase musicale du siècle », à ce que m'a raconté un témoin digne de foi.

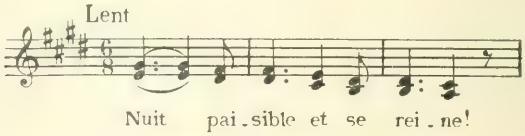
Il y aurait beaucoup à dire sur cette admirable canti-

lène. Signalons simplement ici le départ si pénétrant dans le ton d'ut dièze mineur et ce fa naturel, à la seconde mesure, qui sort si heureusement de la tonalité et nous donne une impression si tendre et si suppliante, j'allais dire si humble... puis l'élan magnifique de la 6e mesure, où éclatent l'enthousiasme et la certitude du bonheur... puis, deux mesures plus loin, la réapparition si inattendue, si émouvante du fa naturel qui, cette fois, je ne sais pourquoi, peut-être par l'effet de l'harmonie qui le souligne, change absolument de caractère et devient affirmatif, passionné, triomphant, avec cette succession d'intervalles inattendus, audacieux : si, fa naturel (le triton) et ut dièze (quinte augmentée), qu'on jugeait alors anti-chantants et qui, par la vertu d'une géniale inspiration, rayonnent d'une splendeur mélodique incomparable.

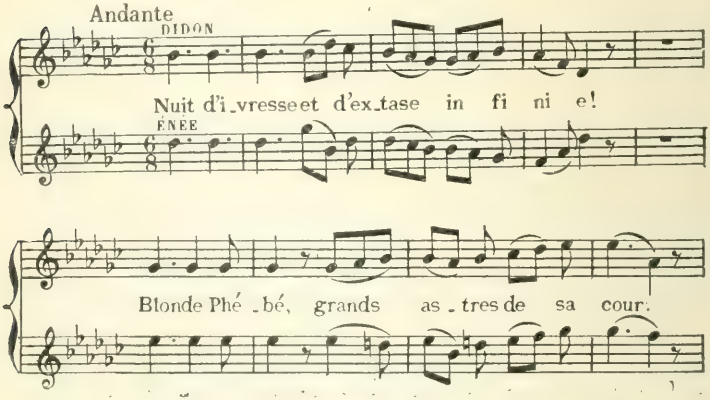
Que de musiciens contemporains — et non des moindres — s'en sont souvenus de cette phrase sublime et, en particulier, de l'étonnante conclusion ! Et non seulement des Français, mais des musiciens allemands et russes, en des œuvres justement célèbres !

Nous aurions plaisir à multiplier les exemples, heureux de rendre la justice qui lui est due à l'un des maîtres les plus glorieux de notre école... mais les dimensions modestes de ce volume nous imposent une grande concision. Bornons-nous à faire remarquer, avant de quitter la mélodie, que Berlioz, l'implacable adversaire de l'école italienne moderne, eut un faible pour les duos à la tierce et à la sixte. Son œuvre en est pleine. Mais

il a excellé à donner à cette forme, si facilement vulgaire, je ne sais quoi de nouveau, de personnel, qui en rehausse le caractère et en fait jaillir, parfois, une émotion irrésistible. Ecoutez la phrase du célèbre duo de *Béatrice et Bénédict*, où abondent les successions de tierces :



celle du duo de Didon et d'Enée, dans les *Troyens à Carthage*, où s'enlacent, en un croisement de l'effet vocal le plus heureux, sixtes et tierces mélangées de quelques autres intervalles :



Pour le lecteur superficiel, ces phrases ont une apparence italienne. La vérité toute simple est que Berlioz emprunte ici à l'école italienne ce qu'elle a d'incontes-

Cliché Piccaldy.

L'ANNIVERSAIRE, PAR HENRI FANTIN-LATOUR
(Musée de Grenoble.)

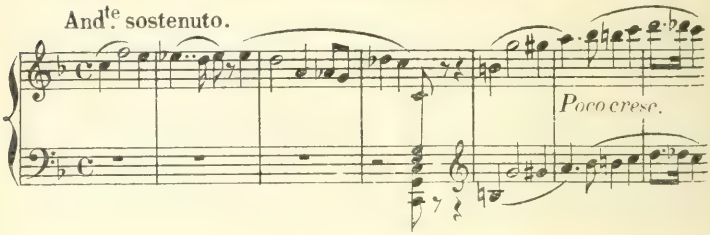
tablement bon, une écriture vocale d'un tour élégant et d'une heureuse sonorité. Qui oserait le blâmer d'avoir déployé, dans ces pages, toute la séduction possible ? J'imagine qu'elle ne fut jamais mieux à sa place, et j'ajoute que le triomphe du musicien est d'autant plus complet qu'ici l'agrément extérieur, le *bel canto* se rehausse d'un sentiment musical exquis, d'une passion sincère et profonde.

L'impartialité nous fait un devoir de citer, en regard de ces merveilles d'inspiration, quelques spécimens de mélodie inférieure ou baroque — je ne vois pas de mot qui caractérise mieux ces étranges successions de notes, où Berlioz semble parfois se plaire.

Des chants médiocres, d'allure vulgaire, boursouflés aussi, vous en trouvez un peu partout : il n'est pas d'œuvre de Berlioz qui n'en soit plus ou moins entachée, même la *Damnation de Faust*, même l'*Enfance du Christ* et *Roméo*. Après tout, je voudrais bien savoir quel est le musicien qui a su échapper complètement à ce défaut, chez qui l'on ne trouve des phrases plus ou moins ordinaires, banales même... en dehors de ceux qui, pour échapper au péril, ont pris le parti de renoncer à toute espèce de mélodie. Je juge donc inutile de citer le moindre exemple de ces idées vulgaires, que chacun saura bien reconnaître au passage. Mais il me paraît bon de mettre sous les yeux du lecteur certains spécimens de ce mélos bizarre que Berlioz affectionne à certains jours. Je crois d'autant plus nécessaire de le faire qu'ici la discussion est possible et que certains musi-

ciens, à mon grand étonnement, admirent ces étrangetés et, à tort ou à raison, qualifient d'admirable ce qui me paraît tourmenté sans raison et anti-musical.

L'un des exemples les plus caractéristiques c'est la phrase dite *Tristesse de Roméo*, par laquelle débute la 2e partie de l'admirable Symphonie *Roméo et Juliette*.



Je me vois contraint d'avouer que cette tirade me donne l'impression de notes jetées au hasard. Et que dire de cet accord d'*ut* majeur, qui apparaît si malencontreusement à la 4e mesure ?

Je rangerais dans cette même catégorie d'effets manqués, de phrases creuses, le long récitatif instrumental qui, dans le même ouvrage, a la prétention d'exprimer l'intervention du prince. C'est sans doute le discours, emphatique plus qu'éloquent, dudit personnage que nous font entendre ces trombones et ces tubas à la voix retentissante.

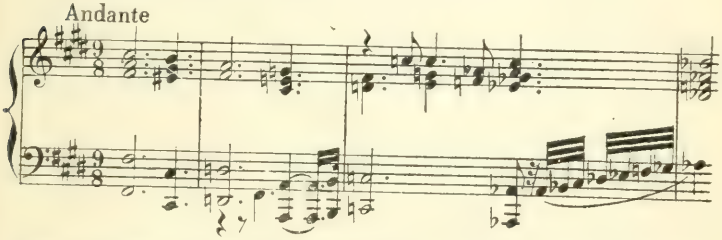
En voilà assez pour montrer ce que j'appelle, chez Berlioz, le style baroque.

2. *L'Harmonie dans l'Œuvre de Berlioz.*

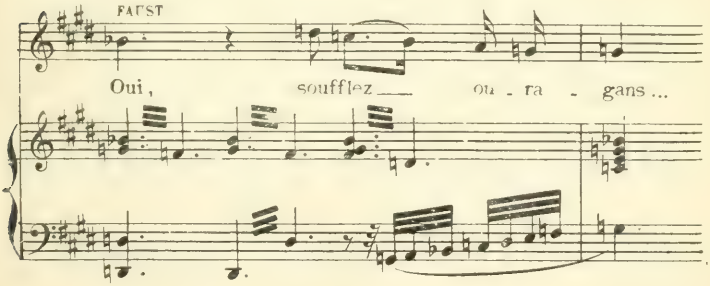
Bien que le chapitre « Harmonie » soit plus spécial encore et moins à la portée de la masse du public, nuos

ne saurions nous dispenser de nous y arrêter un instant. Il y aurait tant à dire ici! N'est-il pas étonnant qu'il nous faille passer brusquement de l'enthousiasme le plus vif à la surprise la plus désagréable, que d'inexplicables gaucheries côtoient parfois les plus merveilleuses trouvailles! Cette fois encore, commençons par admirer... et nous n'aurons que l'embarras du choix. Ecoutez cette merveilleuse succession d'accords qui caractérisent si puissamment le désespoir de Faust dans l'Invocation à la Nature. Il faudrait tout citer ici, depuis le début justement tourmenté, douloureux :

Nature immense, impénétrable et fière !...

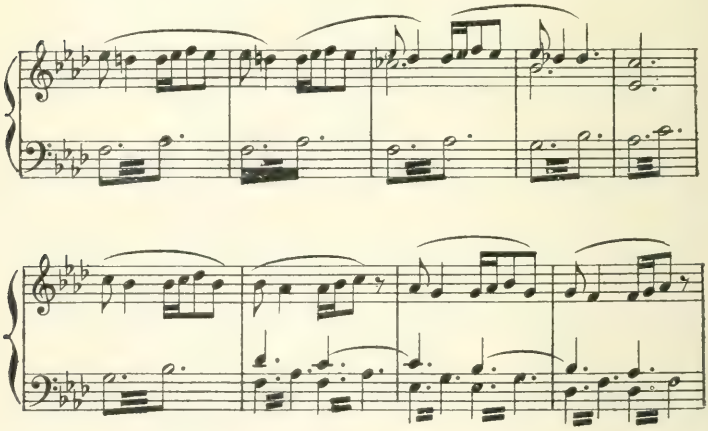


jusqu'à cet accord vraiment sublime, qui éclate, imprévu, formidable, sur le mot ouragans.



Faut-il dire ce qui donne une âpreté si terrible à ce dernier accord? La modulation, et particulièrement l'attaque du *sol* à la basse, la persistance du *si bémol* qui devient une 7e et, par-dessus tout, le *ré* qui descend à l'*ut*, cet *ut* formant avec la basse une quarte d'une rudesse qui donne le frisson.

Puisqu'il faut se borner, rappelons simplement que Berlioz affectionnait tout particulièrement les successions d'harmonies à la tierce sur lesquelles se développe un chant expressif. Il a tiré de ce moyen élémentaire des effets d'un charme délicieux et très personnels. L'exemple le plus caractéristique de ce procédé — si l'on ose employer ici un tel mot — se trouve dans un chœur à 2 voix, la *Mort d'Ophélie* :

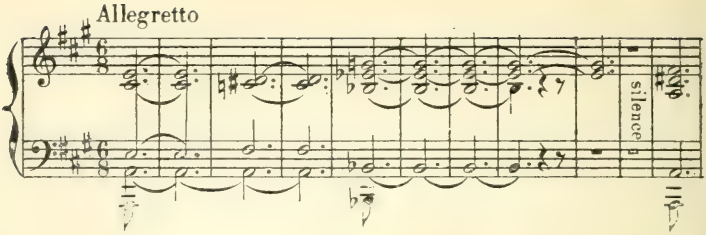


Voilà encore une page qui n'a point passé inaperçue et dont plus d'un contemporain s'est souvenu à l'occa-

sion. Pensez-vous que, sans elle, le célèbre duo de *Sigurd*, l'Incantation des fleurs, au dernier acte, serait la belle et prenante page que tout le monde admire?

Ne voulant pas prolonger outre mesure une étude aussi technique, je me bornerai à signaler quelques faiblesses, qui montreront où a pu descendre à l'occasion l'homme de génie dont nous admirons l'œuvre puissante et variée. Et ce n'est point aux ouvrages secondaires ou réputés médiocres que je m'adresserai. Les erreurs auront un caractère d'autant plus décisif que nous les rencontrerons dans les œuvres les plus célèbres. Ainsi, ouvrant *Roméo et Juliette*, irai-je droit alors à la scène capitale, le n° 3 de la partition : « Nuit sereine. Le jardin de Capulet .. » qui renferme l'une des pages les plus belles de la partition, la grande scène d'amour. Or, je remarque que le début est absolument déconcertant. Le morceau est en *la* majeur et voici qu'à la 5e mesure nous voyons arriver un accord de quarte et sixte, avec *si bémol* à la basse, d'un effet pour le moins troublant... Mais, dira-t-on, non sans raisons : patience! Il faut voir ce que cela va devenir. En musique, il faut savoir attendre. Telle chose, qui sera belle, peut étonner tout d'abord. Que devient donc cet accord de quarte et sixte et ce *si bémol* de la basse, qui nous a choqués ou, du moins, étonnés?... Hélas! le *si bémol* revient à son point de départ au *la*, avec un accord incomplet de septième diminuée!

C'est d'une pauvreté extraordinaire :



Et voyez la suite que je me dispense de citer et qui, après de nouvelles étrangetés, aboutit fort heureusement à ce charmant chœur de coulisse, rappel du Bal, si lumineux, si impressionnant à l'audition. Faut-il indiquer encore un exemple de ces singulières négligences ? Prenons tout simplement la première mesure de la *Symphonie fantastique ;* nous verrons, non sans étonnement, que la note sensible de la mélodie, que fait la clarinette, est doublée, à la basse, par le basson qui, naturellement, aboutit lui aussi à la tonique ! Comment expliquer de telles erreurs ?

3. *Le rythme et l'instrumentation dans l'Œuvre de Berlioz.*

Les dons rythmiques de Berlioz ne sont, je crois, contestés par personne. Dès ses premiers ouvrages, ils brillent d'un vif éclat. Voyez la *Symphonie fantastique :* critiquable à certains égards — nous ne l'avons pas dissimulé — elle s'impose à l'attention du musicien, sous le rapport des inventions rythmiques, aussi bien que de l'abondance mélodique et des trouvailles orchestrales. Et que dire de la *Damnation de Faust*, œuvre inégale, j'en conviens, mais d'une inspiration si mer-

veilleuse, la plus géniale des partitions de Berlioz ? Que de pages il faudrait citer, à commencer par le rôle presque entier de Méphistophélès et les séductions du ballet des Sylphes, cadencé de façon si originale, et les basses, tragiquement heurtées, de l'Invocation à la Nature, cette page sublime à laquelle il faut toujours revenir, et le dessin haletant de la *Course à l'abime*, autre merveille... et tant d'autres inspirations heureuses ! Qu'on admire encore la forte originalité d'*Harold en Italie*, qui ne nous semble pas apprécié à sa juste valeur et cette fulgurante ouverture du *Carnaval Romain*... et je n'ai pas seulement mentionné la *Marche au Supplice* de la *Fantastique*, cette sublime invention rythmique d'un débutant.

Il y a un don que l'on conteste moins encore à Berlioz, c'est le génie de l'orchestration. Sous ce rapport, tous les musiciens contemporains lui sont plus ou moins redevables. Il ne serait pas difficile de démontrer que Wagner, lui-même, ce maître incomparable de l'orchestre, que Liszt, que les Russes surtout lui doivent beaucoup. Il est impossible, en écoutant les ouvrages si caractéristiques des Borodine, des Balakireff et des Rimsky-Korsakoff, de ne pas être frappé de l'air de famille qui rattache l'admirable école slave à notre grand maître français. J'en étais frappé, récemment encore, à l'audition d'*Antar*, le chef-d'œuvre de l'école russe. Ces maîtres éminents ont, d'ailleurs, le bon goût de n'en point faire mystère et ils considèrent l'auteur de la *Damnation* comme leur grand ancêtre.

On demeure confondu quand on songe que la *Symphonie fantastique* fut écrite à l'heure où Berlioz était encore sur les bancs de l'école, candidat malheureux au Prix de Rome, et que les maîtres dont il suivait les leçons et dont il entendait les ouvrages, s'appelaient Catel, Berton, Le Sueur, Boieldieu, Cherubini même dont la palette instrumentale est si terne. Cette instrumentation berliozienne est si personnelle, elle rompt si nettement avec tout le passé, qu'un musicien aussi consommé que Mendelssohn a pu s'y tromper et qu'à la lecture de la grande partition de la *Fantastique* il déclare que cela doit mal sonner. Rendons à Schumann cette justice qu'il y vit plus clair et salua en Berlioz un maître génial.

Génial, certes, plus peut-être qu'aucun autre musicien français ! Si, laissant de côté et les vivants que nous ne saurions apprécier avec équité et, parmi les disparus, ceux qui sont encore trop rapprochés de nous — tel César Franck qui, d'ailleurs, n'était pas de race française, tel aussi Édouard Lalo, pour ne citer que ceux dont l'œuvre nous paraît à l'abri du temps — nous choisissons, parmi les maîtres du temps passé, ceux qui ont le plus fortement caractérisé le génie de notre race et enrichi notre répertoire national de chefs-d'œuvre authentiques, que trouvons-nous au premier rang ? Un Rameau qui fut certes plus grand *musicien* que l'auteur de la *Damnation de Faust ;* un Méhul qui a laissé, dans *Joseph*, une œuvre plus parfaite qu'aucune des partitions les plus admirées de Berlioz. Mais ni

Rameau, ni Méhul ne furent, au même degré, des créateurs.

En tout cas, le nom de Berlioz est destiné — il n'est plus permis d'en douter — à briller au premier rang des musiciens qui ont illustré notre école nationale Comme Rameau, il figurera, à travers les âges, parmi les maîtres immortels, non loin des Bach et des Händel, des Mozart et des Beethoven, des Schubert et des Weber, des Schumann et des Wagner, tous rapprochés dans une commune gloire.

LISTE DES ŒUVRES DE BERLIOZ

ŒUVRES MUSICALES

Op. 1. — *Ouverture de Wawerley* (1828). (Numéro donné également aux *Huit scènes de Faust*, voir ci-dessous op. 24).

Op. 2. — *Neuf mélodies irlandaises* (1830). Rééditées en 1850 sous le titre d'*Irlande*

Op. 3. — *Ouverture des Francs Juges* (1828).

Op. 4. — *Ouverture du Roi Lear* (1831), publiée en 1840.

Op. 5. — *Grande messe des morts* (1837).

Op. 6. — *Le Cinq Mai*, pour voix de basse et chœur (1834).

Op. 7. — *Les Nuits d'été*, 6 mélodies avec acc. de piano (1834), publiées après remaniements en 1841. C'est dans ce recueil que se trouve *l'Absence*, une des plus célèbres mélodies du maître, pour laquelle le compositeur écrivit un accompagnement d'orchestre (1843).

Op. 8. — *Rêverie et Caprice*, romance pour violon solo et orchestre (1842).

Op. 9. — *Ouverture du Carnaval romain*, deuxième ouverture de *Benvenuto Cellini* (1844).

Op. 10. — *Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* (1841), réédité en 1856 avec *l'Art du chef d'orchestre* ; traduit en allemand et en anglais.

Op. 11. — *Sara la baigneuse*, pour 4 voix d'hommes (1834) ; remaniée en 1850.

Op. 12. — *La Captive*, mélodie avec acc. de piano et de violoncelle *ad libitum* (1832) ; arrangée pour l'orchestre avec plus de développements (1848).

Op. 13. — *Fleurs des Landes*, 5 mélodies avec acc. de piano (1850).

Op. 14. — *Symphonie fantastique* (1830), publiée après plusieurs remaniements en 1846.

Op. 14 *bis*. — *Lélio ou le retour à la vie*, mélologue pour orchestre, chœurs et soli (1832), suite de la symphonie précédente : publiée en 1855-1857.

Op. 15. — *Symphonie funèbre et triomphale*, pour harmonie militaire (1840), remaniée et disposée pour un orchestre à cordes et chœur *ad libitum*.

Op. 16. — *Harold en Italie*, symphonie en 4 parties avec alto solo (1834).

Op. 17. — *Roméo et Juliette*, symphonie dramatique avec chœurs (1838) ; grande partition publiée en 1857.

Op. 18. — *Tristia*, recueil de 3 chœurs avec orchestre : Méditation reli-

gieuse, la Mort d'Ophélie, Marche funèbre pour la dernière scène d'Hamlet.

Op. 19. — *Feuillets d'Album*, recueil de 3 mélodies (1850) : Zaïde, les Champs, le Chant des chemins de fer avec chœur. Réédité en 1855 avec les 3 morceaux suivants : la Prière du matin, chœur ; la Belle Isabeau et le Chanteur danois.

Op. 20. — *Vox populi*, 2 chœurs (1851) ; la Menace des Francs ; l'Hymne à la France.

Op. 21. — *Ouverture du Corsaire* (1831) ; remaniée et publiée en 1855.

Op. 22. — *Te Deum*, pour 3 chœurs, orchestre et orgue (1854).

Op. 23.— *Benvenuto Cellini*, opéra en 2 actes représenté en 1838 à l'Opéra, plusieurs fois remanié (4 actes, puis 3 actes) et publié dans la partition définitive en 1856.

Op. 24. — *La Damnation de Faust*, légende dramatique en 4 parties (1846) ; publiée en 1854. L'œuvre grandiose du maître a pour origine première les *Huit scènes de Faust*, traduites de Gœthe par Gérard de Nerval, composées en 1828-1829 et publiées à cette époque.

Op. 25. — *L'Enfance du Christ*, trilogie sacrée en 3 parties (1854), publiée l'année suivante Berlioz avait fait entendre antérieurement soit en France soit en Allemagne le *Chœur des Bergers* (attribué par lui à Pierre Dacré) et *la Fuite en Egypte*, qui se trouvent dans cette partition.

Op. 26. — *L'Impériale*, cantate à 2 chœurs avec orchestre, à l'occasion de l'Exposition universelle de 1855, publiée en 1856.

Sans numéro d'ordre :

Béatrice et Bénédict, opéra-comique en 2 actes d'après Shakespeare (1860-1862), représenté à Bade (1862), publié après quelques additions en 1863.

Les Troyens, poème lyrique en 2 parties, paroles et musique de Berlioz (1856-1868), publié en 1863 : 1° *La prise de Troie*, 3 actes qui ne furent représentés qu'en 1899 à l'Opéra ; 2° *Les Troyens à Carthage*, 5 actes avec prologue, donnés au Théâtre Lyrique le 6 novembre 1863.

Collection de 32 puis 33 mélodies (1863), pour une ou plusieurs voix et chœur. Dans ce recueil, fait par le compositeur lui-même, se trouvent réunis les op. 2, 7, 11, 13, 18, 19 et 20, compositions vocales déjà publiées.

Berlioz a fait une orchestration de la *Marseillaise* (1830), de l'*Invitation à la valse* de Weber, pour la reprise à l'Opéra (1841) du *Freischütz* dont il composa à cette occasion les récitatifs. Il a orchestré également le *Roi des Aulnes* de Schubert, le *Plaisir d'Amour* de Martini, la *Marche Marocaine* de L. de Meyer, et fait divers arrangements de musique religieuse vocale.

A cette liste il faut ajouter quelques compositions restées manuscrites, un certain nombre de mélodies écrites principalement de 1828 à 1835 et publiées vers cette époque. Rappelons en outre que plusieurs œuvres de jeunesse, comme la *Messe solennelle* (1824), la *Révolution Grecque* (1825), etc., furent détruites par Berlioz, ou que leur auteur en utilisa des fragments pour des compositions postérieures.

ŒUVRES LITTÉRAIRES

Voyage musical en Allemagne et en Italie (1844), ouvrage qu'on retrouve en partie et refondu dans les œuvres postérieures.
Les Soirées de l'Orchestre (1852).
Les Grotesques de la Musique (1859).
A travers Chants (1862).
Mémoires (1870).
Les Musiciens et la Musique (1903).
Correspondance inédite 1819-1868, publiée par D. Bernard (1879).
Lettres intimes à Humbert Ferrand, préface de Ch. Gounod (1882). — *Lettres inédites à Th. Gounet* (1903). — *Lettres à la princesse Carolyne Sayn-Wittgenstein*, pub. par La Mara (1904). — *Lettres à Mme Estelle F...* (1903), etc.
Les années romantiques 1819-1842. Correspondance inédite publiée par Julien Tiersot (1908).

Parmi les nombreux articles donnés par Berlioz aux journaux et revues, citons ceux du *Corsaire*, de l'*Europe littéraire*, de la *Revue* et *Gazette Musicales*... enfin et surtout ceux du *Journal des Débats*, où il fit la critique musicale de 1834 à 1863.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES PRINCIPAUX :

Boschot (Ad.). *La jeunesse d'un Romantique: H. Berlioz* 1803-1831 (1906).
— *Un Romantique sous Louis-Philippe: H. Berlioz* 1831-1842 (1908). — *Une vie romantique.* — *L'Histoire d'un Romantique.*
Ernst (A.). *L'œuvre dramatique de Berlioz.*
Hippeau (E.). *Berlioz intime* (1883).
— *Berlioz et son temps* (1890).
Jullien (A.). *H. Berlioz, la vie, le combat, les œuvres* (1882).
— *H. Berlioz...* (1888).
Masson (Paul-Marie). *Berlioz* (1923).
Pohl (Louise). *H. Berlioz, Leben und Werke...* (1900).
Pohl (Richard). *H. Berlioz* (1884).
Prod'homme (J.-G.). *H. Berlioz* (1905).
Etc...

La biographie du maître, ses tendances, ses œuvres, souvent analysées et commentées, ont été l'objet de beaucoup d'articles, de brochures et de publications diverses. Pour tous ces détails, comme pour ceux relatifs au catalogue complet de l'œuvre du compositeur, voir l'excellent ouvrage de M. Prod'homme, p. 459-492 (*in fine*).

TABLE DES GRAVURES

Berlioz en 1863 9

Maison natale de Berlioz a la côte Saint-André, 83, rue Nationale 17

Tuba mirum spargens sonum. « Les quatre petits orchestres de cuivre qui chantent aux quatre points cardinaux une romance à huit parties sur le Jugement dernier. » (H. Berlioz. Feuilleton des *Débats*, 16 février 1840). (Lithographie de H. Fantin-Latour.) . . 33

Lelio. La harpe éolienne. (Lithographie de H. Fantin-Latour.) . . 33

Miss Smithson. (Lithographie de Desmarais.) 41

Frontispice de la partition autographe de *Roméo et Juliette*. (Bibliothèque du Conservatoire.) 49

Frontispice de *Neuf Mélodies*. (Lithographie de Barathier, février 1830.) 65

Frontispice de *La Captive*, mélodie. (Lithographie de Sorrieu, vers 1850.) 65

Manuscrit autographe de *La Damnation de Faust*. (Page tirée de la danse des Sylphes. Bibliothèque du Conservatoire.) . . . 73

Hector Berlioz. (Dessin à la plume de Tiret-Bolgnet. Bibliothèque de l'Opéra.) 81

Berlioz, l'homme orchestre. (Benjamin, *Caricature provisoire*, 1838.) 81

La Prise de Troie a l'Opéra. (D'après la maquette du décor du 2e acte.) 89

La Prise de Troie. Hector. Andromaque. (Costumes dessinés par Lormier. Bibliothèque de l'Opéra.) 97

Statue de Berlioz a la côte Saint-André 105

L'Anniversaire, par Henri Fantin-Latour. (Musée de Grenoble.) . 113

TABLE DES MATIÈRES

Introduction 5

I. L'enfance et la première jeunesse 12

II. Les premières œuvres 19

III. Les coups de foudre et les premiers succès. Les huit scènes de Faust, la symphonie fantastique et le prix de Rome . 29

IV. La chute de Benvenuto Cellini. Ses causes, ses graves conséquences. 40

V. La vie de voyage. Les chefs-d'œuvre. Les dernières années. 57

VI. Berlioz critique, écrivain didactique, poète. 72

VII. Berlioz musicien. Son esthétique 91

VIII. Berlioz musicien (*suite*). Son style 102

1. La mélodie dans l'œuvre de Berlioz 108

2. L'harmonie dans l'œuvre de Berlioz 116

3. Le rythme et l'instrumentation dans l'œuvre de Berlioz. 120

Liste des œuvres de Berlioz 124

Bibliographie. 126

Table des gravures. 127

1240. — Évreux, imprimerie Ch. Hérissey. — 1-30

BINDING SECT. MAR 2 8 1966

ML
410
B5C7

Coquard, Arthur
Berlioz

Music

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 11 08 01 02 012 6